# Das Freundschaftsmotiv und seine Abwandlung in den Dramen Shakespeares

**Inaugural-Dissertation**
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der
Philipps Universität zu Marburg

vorgelegt von

**HERBERT BURRE**
aus Bielefeld

Marburg-Lahn 1938
Druckerei Hermann Bauer

Tag der Annahme der Arbeit als Dissertation: 9. 12. 1936.
Berichterstatter: Prof. Dr. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 16. 12. 36.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.
Dekan: Professor Dr. phil. Fr. Taeger.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

*Meinen Eltern*

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555610_0068

# Gliederung.


Seite

I. Das Ziel der Arbeit und die bisherige Literatur über die Freundschaft bei Shakespeare . . . . . 1

II. Generelle Aeußerungen über die Freundschaft in den Dramen Shakespeares . . . . . 4

III. Die Freundschaft Proteus-Valentin („Two Gentlemen of Verona") . . 7

IV. Die Freundschaft Romeo-Mercutio-Benvolio („Romeo and Juliet") . . 11

V. Die Seelenfreundschaft Antonio-Bassanio („The Merchant of Venice") (Sonettfreundschaft; Rosalinde-Celia; Sebastian-Antonio) . . . . . 16

VI. Die problematische Freundschaft Brutus-Cassius („Julius Caesar") I. Teil 24

VII. Die problematische Freundschaft Hamlet-Horatio („Hamlet") II. Teil 34

VIII. Die Absenker des Freundschaftsbegriffs in Shakespeares pantragistischer Periode (Coriolan-Menenius; Timon und die Lords) . . . . . 44

IX. Das konventionelle Freundschaftsmotiv in Shakespeares romantischen Spielen . . . . . 55

# Benutzte Literatur.


The Complete Works of William Shakespeare. Edited with a Glossary by W. J. Craig. London. Oxford University Press. 1930.

Delius, N.: Shakespeare-Ausgabe. Elberfeld. 1854 ff.

Collier, J. P.: Shakespeare Library. London. 1875. (= Sh. Libr.)

Plutarch: The Lives of the Noble Grecians and Romans. Northsche Übersetzung. Oxford. 1928. Vol. II. V. VI. VII. (= Plutarch).

Marlowe: The Plays of Christopher Marlowe. With Indroduction by Ed. Thomas. Every Man's Library. London. 1926.

Kyd, Th.: Spanish Tragedy. Ausgabe von J. Schick. 1930.

Apperson, G. L.: English Proverbs and Proverbial Phrases. London. 1929.

Murray, A. H.: A New English Dictionary on Historical Principles. Oxford. 1876 ff. (= NED).

Schmidt, A.: Shakespeare-Lexikon. Berlin. 1902.

Kellner, L.: Shakespeare Wörterbuch. Leipzig. 1922.

Deutschbein, M.: Shakespeare Vorlesungen. SS. 1931 bis SS. 1933.

Deutschbein. M.: Grammatik der englischen Sprache. Leipzig. 1929. (= Grammatik).

Deutschbein, M.: System der neuenglischen Syntax. Leipzig. 1928. (= System).

Deutschbein, M.: Neuenglische Stilistik. Leipzig. 1932. (= Stilistik).

Deutschbein/Mutschmann/Eicker: Handbuch der englischen Grammatik. Leipzig. 1931. (= Handbuch).

Deutschbein, M.: Individuum und Kosmos in Shakespeare's Werken. Sh. Jahrb. 69. S. 6 ff.

Burckhardt, J.: Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig. 1926.

Brunner, E.: Die Mystik und das Wort. Tübingen. 1928. 2. Aufl.

Clemen, W.: Shakespeare's Bilder. Bonn. 1936.

Delius, N.: Die Freundschaft in Shakespeares Dramen. Sh. Jahrb. 19. S. 19 ff. (= Delius).

Dover-Wilson, J.: What happens in Hamlet. Cambridge. 1935. (= Dover-Wilson).

Fischer, R.: Shakespeares Sonette. Wiener Beiträge. 1925.

Granville-Barker: Prefaces to Shakespeare. First and second Series. London. 1927.

Grierson, H.: Friendship in Shakespeare's Plays. The Contemporary Review. Nov. 1921.

v. Gleichen-Rußwurm: Ueber die Freundschaft. Eine psychologische Forschungsreise. Stuttgart. 1911. (= v. Gleichen-Rußwurm).

Harris, F.: The Man Shakespeare and his Tragic Life-Story. London. 1909. (= Harris).

Hülsmann, H.: Die Metaphern in „Romeo and Juliet". Diss. Münster. 1927. (= Hülsmann).

Hoyer, A.: Eine historisch-genetische Analyse der Begriffe nature und fortune bei Shakespeare. Diss. Halle. 1913.

Harz, H.: Die Umschreibung mit „do“ in Shakespeares Prosa. Cöthen. 1918. (= Harz).

Jaensch, E.: Grundformen menschlichen Seins. 1929.

Kliem, E.: Sentimentale Freundschaft in der Shakespeare-Epoche. Diss. Jena. 1915. (= Kliem).

Lee, S.: A Life of William Shakespeare. London. 1899.

Latham, Gr.: Rosalinde, Celia und Helena. Sh. Jahrb. 26, S. 43 ff.

Moltke-Gericke: Shakespeares Hamlet-Quellen: Saxo Grammatikus, Belleforest und The Hystorie of Hamlet. Leipzig. 1881.

Norpoth, H.: Metrisch-chronologische Untersuchungen der „Two Gentlemen of Verona“. Diss. Bonn. 1916. (= Norpoth).

Sarrazin: Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. Berlin. 1906.

Schücking, L.: Der Sinn des Hamlet. Leipzig. 1935. (= Schücking).

Small: The Merchant of Venice. Göttingen. 1927.

Spurgeon, C. F. E.: Shakespeare's Iterative Imagery. (as Undersong, as Touchstone in his Works). In: Annual Shakespeare Lecture. 1931. (= Spurgeon).

Wohlrab, M.: Aesthetische Erklärung des Coriolan. Berlin. 1902.

Wölfflin, H.: Renaissance und Barock. München. 1926.

## Zitate nach der angegebenen Ausgabe von Craig.

Der chronologischen Ordnung der Werke Shakespeares liegen Prof. Deutschbeins „Materialien zu Shakespeare“ zu Grunde.

## I. Das Ziel der Arbeit und die bisherige Literatur über die Freundschaft bei Shakespeare.

Die vorliegende Arbeit betrachtet als ihr Ziel, eine Untersuchung über die Freundschaft bei Shakespeare anzustellen. Das Wesen der Freundschaft wird dabei mit v. Gleichen-Rußwurm in dem unbedingten, gegenseitigen Vertrauen gesehen.[1] Neben der Darstellung der einzelnen Freundschaftspaare, die Shakespeare in seinen Dramen schildert, will die Arbeit zugleich versuchen, diese unter den Gesichtspunkt einer Abwandlung zu stellen.

Von der Literatur, die sich mit der Freundschaft bei Shakespeare beschäftigt, sind die Arbeiten von Delius, Grierson und Kliem zu nennen.[2] Delius und Grierson stellen den Reichtum der Freundschaftsgestaltung heraus und geben in zwangloser Aufzählung ansprechende Charakterisierungen der Freundschaften in den einzelnen Dramen, wobei allerdings die Fülle des Stofflichen die Beschäftigung mit der einzelnen Freundschaft beeinträchtigt. Kliem erweist in seiner Dissertation die leidenschaftliche Männerfreundschaft, wie sie in Shakespeares Sonetten erklingt, als ein Thema, das sich im Leben wie in der Dichtung der Elisabethaner häufig findet, und zwar als eine Renaissance des antiken Freundschaftskultes.[3] In seinem für uns wichtigen Abschnitt der Behandlung der Freundschaft in der dramatischen Literatur jener Zeit bringt er eine Fülle von Beispielen dramatischer Gestaltung des Freundschaftsmotives. Jene Züge der Freundschaft, die Kliem in den beiden ersten Kapiteln seiner Arbeit feststellen konnte[4], zeigen sich auch hier: Der Freund ist „another self"; echte Freundschaft bedeutet „one mind in two bodies"; Freundschaft steht über allen

1) v. Gleichen-Rußwurm, S. 11: „Endlich scheint mir noch der wichtigste allgemeine Unterschied zwischen Liebe und Freundschaft darin zu liegen, daß die Freundschaft von unbedingtem Vertrauen lebt. Vertrauen ist ihre Seligkeit, ihr eigentlicher Lebenszweck, Ende und Erfüllung. Mißtrauen ist tief im Wesen der Liebe begründet."

2) s. Literaturnachweis.

3) Kliem, p. 5/6.

4) I. Wirkliche Freundschaften in der Shakespearezeit. II. Aeußerungen über die Freundschaft in der Literatur der Zeit.

Banden der Familie; im Widerstreit mit der Liebe siegt immer die Freundschaft; Freundschaft hat Ewigkeitswert und gottgleiche Eigenschaften. — Wenn Kliem aber den leidenschaftlichen, meist schwärmerisch-sentimentalen Freundschaftsgestaltungen in den Dramen jener Zeit Shakespeares dramatische Freundschaftsgestaltung völlig gleich- und nebenordnet, so ist das eine Unmöglichkeit. Wohl lassen sich in Shakespeares Werken bis zu „What you will" hin Züge dieses schwärmerischen Freundschaftskultes der Renaissance finden, und festgestellt zu haben, wie stark z. B. die Freundschaft zwischen Antonio-Bassanio und Shakespeares Sonette zeitgeschichtlichen Hintergrund tragen, ist das Verdienst der Arbeit Kliems. Aber die von Shakespeare gestalteten Freundschaften zwischen Brutus-Cassius, Hamlet-Horatio, Coriolan-Menenius haben in dem Rahmen dieser Zeitmode schlechterdings keinen Platz, und ebenso wenig wie Kliem Shakespeares Gestaltung der Freundschaft im „Timon" erwähnt, hätte er diese Freundschaftspaare im gleichen Zuge nennen dürfen mit Edward und Gaveston[5], Camillo und Chamont[6], Melantius und Amintor[7] u. a. (vergl. Kliem, S. 43—59). Kliem ist zu sehr einseitig von seinem Ziel bestimmt worden, als daß er das Besondere der Freundschaftsgestaltungen Shakespeares hätte erfassen können.[8] Bei näherer Untersuchung der Werke Shakespeares werden Wandlungen und Entwicklungen Shakespeares bezüglich seiner Auffassung von Freundschaft deutlich, die eine einheitliche Schau unter dem Generalnenner „Sentimentale Freundschaft" unmöglich machen.

---

5) Marlowe: Edward the Second, bei Kliem, S. 46. Das Verhältnis Edward-Gaveston ist ein typisches Günstlingsverhältnis. Innere persönliche Beziehungen zwischen den beiden bestehen nicht. „To frolic with my dearest Gaveston", — dafür überläßt Edward sein Land dem Ruin und gibt die Liebe Isabellas preis. Als ihm Gaveston genommen ist, findet er rasch Ersatz in seinem „sweet Spenser". Bezeichnenderweise hat Shakespeare das Zeitwort „to frolic" überhaupt nicht; nirgends auch finden sich bei ihm Freundesbeschreibungen, wie wir sie bei Edward und Gaveston finden: „Kiss not my hand: Embrace me, Gaveston, as I do thee"; „He claps his cheeks, and hangs about his neck, smiles in his face, and whispers in his ears".

6) Ben Jonson: The Case is altered, bei Kliem, S. 50.

7) Beaumont/Fletcher: The Maid's Tragedy, bei Kliem, S. 54.

8) Vergl. dazu die Darstellung der Freundschaft Brutus-Cassius bei Kliem, S. 51/52: „Bedeutend mehr aus seiner eigenen Auffassung als aus dem ihm von Plutarch Gebotenen hat Shakespeare Brutus und Cassius im „Julius Caesar" geformt. Im I. Akt klagt Cassius, daß ihm Brutus nicht mehr die frühere freundschaftliche Zuneigung und Liebe entgegenbringe (I, 2, 33—35). Eine weitere Vertiefung der Freundschaft tritt in der Tragödie nicht ein; die beiden bleiben zwar die alten Freunde, aber ihr Verhältnis tritt gegen die Haupthandlung zurück. Zu Anfang des 4. Aktes scheint der so einige Bund etwas getrübt; aber eine Aussöhnung folgt bald danach, sie bekräftigen die Freundschaft beim Becher Wein." In ähnlich verkennender Weise behandelt Kliem die übrigen Freundschaftsgestaltungen bei Shakespeare. S. Kliem, S. 51—54.

Die Betonung und Wertschätzung der Freundschaft in der Shakespearezeit ist eine zeitgeschichtlich bedingte Erscheinung. Auf das Mittelalter, das in seinem gesamten Denken und Handeln bestimmt war von dem Gedanken an eine jenseitige Welt, folgte die Renaissance, die das Diesseits zum alleinigen Kern- und Ausgangspunkt ihrer Weltanschauung machte. Der Transzendenz und dem Dualismus des Mittelalters setzte sie ihr Prinzip des immanenten Monismus gegenüber. Sie betonte das Besondere und Individuelle und verwarf die Typisierung und die starre Ordnung des mittelalterlichen Lebens. Statt der natürlichen und geschichtlichen Gebundenheit an Blut und Tradition anerkannte sie allein das Gesetz des schöpferischen, spontanen Geistes. Wie das persönliche Leben des Einzelnen von allen heteronomen Bindungen frei war, so ist auch das Gemeinschaftsleben der Renaissance nicht länger gekennzeichnet durch gottgesetzte Ordnung und göttlich bestimmte Gliedschaft, sondern durch die Bindungen, die in gleicher Gesinnung und gleicher freien Geisteshaltung liegen.[9]

Die Wertschätzung und Betonung der Freundschaft in der Renaissance entspringt unmittelbar dem Gesamtcharakter der Zeit und ist nicht allein eine Wiederaufnahme des Freundschaftskultes der Antike, wie Kliem meint.[10] Zum mindesten werden die von Shakespeare gestalteten Freundschaften ihres eigentlichen Charakters beraubt, wenn man sie einseitig unter dem Gesichtspunkt „Resultat der klassischen Studien" betrachtet.[11] Ebenso verfehlt aber wäre es, die Freundschaft bei Shakespeare nun allein als Ausdruck der Weltanschauung der Renaissance zu verstehen. Wie es für Shakespeares Gesamtschaffen charakteristisch ist, daß er, trotz häufiger Uebernahme des rein Stofflichen, aus einem „psychologischen, le-

9) Vergl. John Stephens: „Essays and Characters", Vol. 22; p. 401, bei Kliem, S. 22: „He (i. e. der Freund) is nearer to me than marriage or naturall kindred of the same blood; because love without kindred or ceremony is more to be admired, and by the consequent more precious." Aehnlich Jeremy Taylor, bei Kliem, S. 23: „Fraternity is but a cognation of bodies, but friendship is a union of souls which are confederated by more noble ligatures." Beaumont/Fletcher: The Maid's Tragedy, bei Kliem, S. 54: „The name of brother is far too distant. We are friends and that is nearer. — The name of friend is more than family." Lyly, Endimion III, 4: „The love of men to women is a thing common and of course: the friendship of man to man infinite and immortal. — Love is but an eye-worm, which only tickleth the head with hopes and wishes: friendship the image of eternity, in which there is nothing movable, nothing mischievous." Der Philosoph Thomas Brown sagt sogar, bei Kliem S. 26: „Mulierem nullam vero unquam et sincero affectu amavi, amicum non aliter carum habeo, quam virtutem, animam, aut Deum meum".

10) Kliem, S. 5.

11) Kliem, S. 6.

bendig-organischen Lebensraum“ [12] heraus Handlung und Charaktere gestaltet, so ist auch bezüglich der Freundschaft der Gedanke, er gehe von einem neu erweckten Ideal aus oder sei allein getragen von den Anschauungen seiner Zeit, irrig. Shakespeare benutzt das Motiv seiner Zeit, gibt ihm aber seine Eigenprägung, indem er es erfüllt mit der lebendigen Wirklichkeit seines jeweiligen künstlerischen Standortes.

## II. Generelle Aeußerungen über die Freundschaft in den Dramen Shakespeares.

Diese Eigengestaltung der Freundschaft bei Shakespeare tritt schon in den generellen Aeußerungen über die Freundschaft hervor, die unter Zugrundelegung der von Prof. Deutschbein in seinen „Materialien zu Shakespeare“ aufgestellten Chronologie der Werke Shakespeares hier zunächst zusammengestellt seien.

Titus Andronikus, V, 3, 169:
Friends should associate friends in grief and woe.

Love's Labour's Lost, V, 2, 757:
To wail friends lost
Is not by much so wholesome-profitable
As to rejoice at friends but newly found.

Two Gentlemen, V, 4, 54. Proteus:
In love
Who respects friend?

Zl. 71. Valentin:
O time most curst!
'Mongst all foes that a friend should be the worst!

Merchant of Venice, I, 3, 134. Antonio:
When did friendship take a breed for barren metal of his friend?

III, 4, 11. Portia:
In companions
That do converse and waste the time together,
Whose souls do bear an equal yoke of love,
There must be needs a like proportion
Of lineaments, of manners, and of spirit.

Much Ado, II, 1, 184:
Friendship is constant in all other things
Save in the office and affairs of love.

---

12) Deutschbein, Shakespearevorlesungen.

As You Like It, II, 7, 184:

Freeze, freeze thou bitter sky,

. . . . . .

Though thou the waters warp,
Thy sting is not so sharp,
As friend remembered not.
Heigh-ho! sing, heigh-ho! unto the green holly.
Most friendship is feigning, most loving mere folly.

Julius Caesar, IV, 3, 85/89:

Cassius:

A friend should bear his friend's infirmities.

. . . . . .

A friendly eye could never see faults.

Brutus:

A flatterer's would not, though they do appear
As huge as high Olympus.

All's Well, I, 1, 76:

Keep thy friend
Under thy own life's key.

V, 3, 63:

Oft our displeasures, to ourselves unjust,
Destroy our friends and after weep their dust.

Hamlet, I, 3, 62. Polonius:

The friends thou hast and their adoption tried,
Grapple them to thy heart with hoops of steel.

III, 2, 215. P. King:

The great man down, you mark his favourite flies;
The poor advanced makes friends of enemies.
And hitherto does love on fortune tend,
For who not needs shall never lack a friend;
And who in want a hollow friend does try
Directly seasons him his enemy.

Troilus and Cressida, III, 3, 171:

Beauty, wit,

. . . . . .

Love, friendship, charity, are subjects all
To envious and calumniating time.

Othello, II, 3, 181:

Friends all but now, even now,
In quarter and terms like bride and groom
Devesting them for bed; and then, but now, —

. . . . . .

swords out, and tilting one at other's breast, in opposition bloody.

King Lear, I, 2, 118:

Love cools, friendship falls off, brothers divide: in cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason.

Macbeth, V, 3, 22:

My way of life
Is fall'n into the sear, the yellow leaf;
And that which should accompany old age,
As honour, love, obedience, troops of friends,
I must not look to have.

Coriolan, IV, 4, 12:

O world! thy slippery turns. Friends now fast sworn,
Whose double bosom seem to wear one heart,
Whose hours, whose bed, whose meal, and exercise,
Are still together, who twin, as 'twere, in love
Unseparable, shall within this hour,
On a dissention of a doit break out
To bitterest enmity.

Timon, I, 2, 18. Timon:

Where there is true friendship there needs none.
(i. e. ceremony)

I, 2, 100/107. Timon:

What need we have any friends, if we should ne'er have need of 'em? — What better or properer can we call our own than the riches of our friends?

I, 2, 212. Flavius:

Happier he that has no friend to feed
Than such as do e'en enemies exceed.

III, 1, 58:

Has friendship such a faint and milky heart
It turns in less than two nights?

III, 2, 73:

Who can call him his friend that dips in the same dish?

IV, 3, 470. Flavius:

What viler thing upon the earth than friends
Who can bring noblest minds to basest ends.

King Henry VIII., II, 1, 126:

Where you are liberal of your loves and counsels
Be sure you be not loose; for those you make friend
And give your heart to, when they once perceive
The least rub in your fortunes, fall away
Like water from you.

III, 1, 125:

Virtue finds no friends.

Winter's Tale, I, 2, 110:

To mingle friendship far is mingling bloods.

Gegenüber den zahlreichen allgemeinen Aeußerungen über die Freundschaft, die Kliem in seiner Arbeit zusammenstellen konnte, fällt bei Shakespeare eine gewisse Kargheit auf. Inhaltlich gesehen fehlt bei Shakespeare merkwürdigerweise jegliches allgemeine Lob der höher als die Liebe zu schätzenden Freundschaft, wie es sich im übrigen so häufig in seiner Zeit findet. Die das Problem Liebe-Freundschaft behandelnden Aussprüche scheinen vielmehr gerade den Triumpf der Naturmacht Liebe über die Bindungen in der Freundschaft zu beweisen.[1] Weiterhin fällt in den allgemeinen Aeußerungen auf, wie stark das Problem der Freundschaft, die als Mittel genutzt wird, bei Shakespeare in den Vordergrund tritt. In fast allen Aeußerungen aber wird ein stark persönlicher Freundschaftssinn Shakespeares deutlich, der unter erheblichen Wandlungen erscheint. Die nun folgende Untersuchung der von Shakespeare in seinen Dramen gestalteten Einzelfreundschaften will diese Abwandlung des Freundschaftsmotives des Näheren zu erläutern versuchen.

## III. Die Freundschaft Proteus-Valentin („Two Gentlemen of Verona").

„The Two Gentlemen of Verona" ist das erste Stück Shakespeares, das eine Freundschaft schildert. Es ist zugleich das einzige Werk Shakespeares, in dem er die Freundschaft zum Thema der Haupthandlung gestaltete, obwohl er in seiner mutmaßlichen Quelle [1] das Freundschaftsmotiv nicht vorfand. Die Zeitmode zeigt sich schon in dieser Umgestaltung und wird noch deutlicher im 5. Akt, wo der für die Zeit Elisabeths charakteristische Widerstreit zwischen Liebe und Freundschaft von Valentin im Sinne der Freundschaft gelöst wird. Diese Ueberlassung der Geliebten an den Freund würde uns ohne Kenntnis der Zeitströmung fremd berühren. Und doch kann nur oberflächliche Betrachtungsweise in der Freundschaft Proteus-Valentin ein typisches Beispiel von Renaissancefreundschaft sehen.

Die Renaissanceansichten von der Freundschaft sind in den „Two Gentlemen of Verona" mehr ein äußerer Rahmen, den der jugendliche und von dem Wunsch nach Vorwärtskommen beseelte Dichter übernahm. Denn von der spiritualen Freundschaft, wie jene Zeit sie im Leben pflegte [2] und ihr in dichterischen Freundschaftspaaren

1) Den Anteil der Zeitströmung und Sh.s Lösung des Konfliktes Liebe-Freundschaft wird die Einzeluntersuchung klären.

1) Montemayor's „Diana" und Munday's „Two Italien Gentlemen".

2) Vergl. das Verhältnis Sir Philip Sidney-Brooke-Dyer; Beaumont-Fletcher; Montaigne-De la Boétie u. a.

Ausdruck verliehen hatte[3], spüren wir in den „Two Gentlemen", abgesehen von der Schlußscene, noch wenig.[4] Shakespeare übernahm, als er die „Edelleute" schrieb, dieses Motiv seiner Zeit ohne erfaßt zu sein von der geistigen Kultur, die, mit Petrarca und Boccaccio anhebend, solche platonische Anschauungen von Liebe und Freundschaft entwickelt hatte. In Scene V, 4 benutzt er die Ueberlassung Silvias an Proteus als Hebel für die weitere Handlung, ohne daß das Motiv der Uebergabe in psychologischem Zusammenhang mit dem Valentin des übrigen Teils des Stückes steht. Shakespeares noch unreifes Dramatikergeschick und der Einfluß der Zeit treffen sich hier. Denn während Valentin in V, 4, 8 ff. noch völlig im Bann der Liebe zu Silvia steht, verzichtet er wenig später (V, 4, 82/83) bereits auf sie um seiner Freundschaft zu Proteus willen. Der Verzicht könnte lediglich in inneren Zusammenhang mit der tiefen Freundesklage Valentins und der sich anschließenden Reue Proteus' gesetzt werden. Die Untersuchungen Norpoths haben aber bereits den Erweis gebracht, daß diese Teile kaum gleichzeitig mit den ersten Akten entstanden sind.[5] Jedenfalls wird das eigentliche Wesen der Freundschaft zwischen Proteus und Valentin verkannt, wenn man es allein unter dem Gesichtspunkt der Schlußscene mit ihrem großmütigen Verzicht auf die Geliebte betrachtet, wie es zumeist geschieht.

Das Verhältnis Proteus-Valentin trägt den Charakter einer Jugendfreundschaft, die echt und fest erscheint. Valentin spricht in der Scene III, 4 davon, wie sie von Kindheit an in schöner Eintracht zusammen gelebt haben. Die Wortkämpfe und der geistreich-witzige Unterhaltungston der Scene I, 1 geben seinen Worten den anschaulichen Hintergrund. Gleiche Erziehung, gleiche adelige Gesellschaftsschicht, gleiches Alter sind für ihre Gemeinschaft wesentliche Faktoren. Beide sind noch jung und unerfahren und sind aus dem heimatlichen Hori-

3) z. B. Titus-Gysippus in Th. Elyots „Book named the Governour"; Euphues-Philautus in J. Lylys „Euphues"; Musidores-Pyrokles in Sidneys „Arcadia"; Sonettdichter und Dichterfreund.

4) Vergl. die Beschreibung der Freundschaft zwischen Euphues und Philautus, die in fast gleicher Weise von Beaumont und Fletcher historisch überliefert ist, bei Kliem S. 33: „After many embracings and protestations one to an other, they walked to dinner, where they wanted neither meate, neither Musicke, neither any other pastime, and hauing banqueted, to digest their sweet confections they daunced all ye afternoon, they used not only one boorde, but one bedde, one booke. Their Friendship augmented euery day, insomuch yt one could not refraine ye company of ye other one minute". In Painters „Palace of Pleasure", bei Kliem S. 36: Die beiden Freunde lebten „in perfect amitie, as there was between them but one hearte, one bed, one house, one table, one purse".

5) s. Literaturverzeichnis.

zont noch nicht herausgekommen.Sie freuen sich am fröhlichen, ungezwungenen Beieinandersein, fern aller Sentimentalität, und sind sich großer Unterschiede nicht bewußt. Ihr gegenseitiges Vertrauen zeigt sich schön und rein darin, daß keiner dem anderen etwas verbirgt und insbesondere auch in die Liebesnöte einweiht, von denen die Eltern nichts erfahren. Jedoch weiß der in seiner Liebe zu Julia grübelnde Proteus von ihren charakterlichen Verschiedenheiten etwas mehr als Valentin, der nur ihre verschiedene Einstellung zur Liebe sieht (I, 1, 13—14; 39—41). Proteus erkennt in Valentin den Tatmenschen, den jugendlicher Drang nach Horizonterweiterung, Ehre und Ruhm treibt, und enthüllt sich selbst als mehr passiv-gedankliche Natur, voll schwärmerischer Leidenschaft. Aber sowohl Proteus wie der abschiednehmende Valentin sind davon überzeugt, daß trotz der Trennung ihre Freundschaft fest und gesichert steht (I, 1, 64).

Fern von der das Freundschaftsband schützenden Heimat stürmt das Leben mit seiner Fülle und seinen Versuchungen mächtig auf sie ein. Beide erliegen ihm. Proteus vergißt beim Anblick Silvias Julia; aber auch Valentin, der so selbstbewußt schien, ist durch Silvia völlig verwandelt. Statt des „cavil at love" (I, 1, 39) hören wir jetzt: „Now can I break my fast, dine, sup and sleep, Upon the very naked name of love" (II, 4, 142). Beide Freunde hat die bezaubernde Macht der Schönheit in ihren Bann gezogen, und ihre alte Freundschaft wird fraglich. „In love, who respects friend" sagt Proteus (V, 4, 54). „Forgive me that I do not dream on thee, because thou see'st me dote upon my love", sagt Valentin in II, 4, 173, und als er verbannt wird, bezeichnet er in leidenschaftlicher Klage Silvia als „self from self", als seine „essence", die ihm sein Leben gibt (III, 1, 170—187), und berührt mit keinem Wort die Freundschaft zu Proteus, dem er für seine Anteilnahme und seinen Rat nicht einmal dankt (III, 1, 242 ff.). Beide Freunde erweisen sich als lebenswirkliche Vertreter schönheitsberauschter Jugend, die sich der Welt der Fancy-love[6] mit jugendlicher, natürlicher Leidenschaft hingibt.

Und doch ist trotz des gleichen Ungestüms jugendlicher Liebeserregung das verschiedene „mettle" der beiden Freunde deutlich. Proteus' labile, schwärmerische Natur läßt ihn alle früheren Bindungen beiseite schieben. „I to myself am dearer than a friend, for

6) Diese Art der Liebe wird bei Sh. zumeist mit dem Ausdruck „to dote" bezeichnet. Bei ihr ist das Ringen um den Besitz alles, der Besitz selbst von unwesentlicherer Bedeutung. Vgl. II, 4, 174; IV, 4, 89. „Rom. u. Jul." II, 3, 81/82.

love is most precious in itself" (II, 6, 23), mit dieser Devise begeht er seinen dreifachen Treubruch und legt damit die Freundschaft zu Valentin beiseite, wie man ein Spielzeug fortschiebt, das einem eine zeitlang Freude bereitet hat, aber nun von etwas Neuem, Eindrucksvollerem abgelöst wird. „Even as one heat another heat expells . . . so the remembrance of my former love is by a newer object quite forgotten" (II, 5, 193), sagt er und für seine Freundschaft gilt das nicht minder. Seinen Egoismus und seinen treulosen Verrat, auf den eine Stimme in ihm beständig hinweist, bemäntelt er in philosophierender Weise mit dem Grundsatz, daß man sich selbst „constant" bleiben müsse (II, 6, 31). Es fehlt ihm aber das, was „constancy" erst möglich macht: feste, innere Substanzkerne. Da er jedem neuen Eindruck nachgibt, ist seine „constancy" gerade die „inconstancy", und damit steht er Valentin, insbesondere aber auch der unbeirrbaren Julia diametral entgegen. — Sein bewußtes, aufrichtiges Bestreben, leben zu wollen, wie es jeder Augenblick ihm eingibt, nimmt Proteus jedoch den Charakter eines absolut schlechten Menschen. Er ist der liebenswürdige, echt jugendliche Egoist, gefährlich und zu allem Bösen fähig, aber kein Schurke. Er ist „tempted subject" (II, 6, 8), der erste und harmloseste in der Reihe der Shakespeareschen Menschen der Versuchung; doch die Versuchung tangiert ihn gleichsam nur, sie ergreift ihn nicht in der Ganzheit seines eigentlichen Wesens.[7] Das zeigt sich in der tiefen Reue, zu der er fähig ist, als er die von wehem Schmerz durchbebte Klage des Freundes hört. Und diese macht ihn trotz seiner jugendlichen Irrungen, wenn nicht gleichwertig, so doch der Freundschaft eines Valentin wert.

Valentin ist weniger „tempted subject" und deshalb ärmer und reicher zugleich. Die Art der Werbung, die Proteus in III, 2, 73 empfiehlt, verglichen mit der des Valentin in III, 1, 93, macht dies in einem kleinen, aber charakteristischen Hinweis deutlich. Proteus' Darstellung funkelt von Bildern reger Phantasie, und sein Geist schwingt sich hoch hinaus über das Irdisch-prosaische, in dem Valentin gerade stecken bleibt. Valentin hat statt des Reichtums regen Geistes, obwohl auch er einen Thurio ausstechen kann, ein reicheres Gemüt, wie das außer seiner Stellung zum Freund seine tiefere Liebesleidenschaft beweist. Er besitzt feste, innere Kerne, die zwar aus jugendlichem Leichtsinn Schwankungen ausgesetzt

7) Vergl. IV, 2, 5/6. Proteus: Silvia is too fair, too true, too holy, To be corrupted with my worthless gifts.

sind (vergl. auch seine Verstellung vor dem Herzog in III, 1, 51), aber er wird nicht wie Proteus zum Spielball seiner jeweiligen Wünsche, und unmöglich wäre es ihm, seinen Freund hinterlistig und heuchlerisch zu betrügen. Als Proteus ihn auf seine Prahlsucht hinweist (II, 4, 165), zeigt sein ehrliches „Pardon me“ wie stark er trotz der Liebesglut die Bindung an den Freund empfindet, dem er kurz zuvor (II, 4, 63) gegenüber dem Herzog das schönste Zeugnis ausgestellt hatte, — wie Delius meint, mehr jedoch sich dadurch charakterisierend als Proteus. Valentins treuere Haltung zum Freund rechtfertigt aber wohl kaum den Ton tiefer Verletztheit, wie er in V, 4 schwingt. Gegen Gervinus stimme ich den anderen Forschern zu, die die Ausführungen Valentins in V, 4 als spätere Ueberarbeitung ansehen.

Das Freundschaftsverhältnis zwischen Proteus und Valentin erweist sich als primär bestimmt von der Jugendlichkeit und Unerfahrenheit der Freunde, und tiefe Beziehungen bestehen nicht. Es ist ein bezeichnender Ausdruck von Shakespeares lebensverbundener, aber noch unreifer Gestaltungskraft. Der Ton sentimentaler Freundschaftsschwärmerei ist lediglich der Schlußscene eigen.

## IV. Die Freundschaft Romeo-Mercutio-Benvolio („Romeo and Juliet“).

Von dem edlen und großgesinnten Valentin führt eine aufwärtssteigende Entwicklungslinie zu Romeo, dessen Verhältnis zu seinen Freunden Mercutio und Benvolio nicht unter der Plötzlichkeit innerer Wandlungen leidet, die das Verhältnis Proteus-Valentin aufweist. Deutlicher und kräftiger sind die Charaktere gezeichnet, und so ergibt sich auch für die Freundschaft ein geschlosseneres Bild. Spielt in der Freundschaft Proteus-Valentin die religiöse Welt noch ihre bestimmte Rolle (vergl. die vielen kirchlich-religiösen Ausdrücke in V, 4, 73—81), so bewegt sich die Freundschaft Romeo-Benvolio in der immanenten Sphäre der Renaissance.

In einem Stück, das mit Recht die Liebestragödie κατ' ἐξοχήν genannt werden könnte, bleibt naturgemäß für eine Freundschaft des Haupthelden wenig Raum. Aber Shakespeare hat hier aus ganz dürftigen Hinweisen, die er bei Brooke fand, trotz allem eine lebendige Freundschaft geschaffen, die insbesondere durch die frei von Shakespeare erfundene Gestalt des Mercutio ihre besondere Note erhalten hat. Als guter „Playwright“ benötigte Shakespeare

diesen Mercutio als Kontrast zum Hauptheldeu, als Träger froher Heiterkeit gegenüber dem tragisch-düsteren Charakter des Stückes, als Hebel für die Handlung, als Mittel, Romeo in einem günstigeren Licht erscheinen zu lassen, weil dieser nur durch die Ermordung seines Freundes zur Teilnahme am Kampfe bewogen wird. Sicherlich ist es auch kein Zufall, daß Benvolio im ersten Teil des Stückes stärker hervortritt, um im weiteren Verlauf mehr und mehr vor Mercutio zurückzutreten. Wir spüren die Hand des Playwright deutlich. Aber alle dramatischen Notwendigkeiten erklären das Freundschaftsverhältnis nicht. Es wird auch hier eine besondere subjektive Gestaltung der Freundschaft durch den Dichter deutlich, die gegenüber dem Verhältnis Proteus-Valentin charakteristische neue Züge aufweist.

Wir haben in dieser Freundschaft einen Wert, der unerschütterlich feststeht: Die männliche, von Vertrauen getragene Treue. So verschieden auch die drei Freunde gezeichnet sind, die Treue ist das Band, das ihre Freundschaft unlöslich bindet. Es ist selbstverständlich für Mercutio und Benvolio, daß sie den in Liebesnöten seufzenden Romeo aus seiner Melancholie herauszubringen sich bemühen. Benvolio erfährt das Liebesgeheimnis, das Romeo den Eltern verheimlicht. Mercutio steht, wenn auch vielleicht ebenso sehr getrieben von seiner persönlich gekränkten „honour" (vergl. III, 1, 78) und seinem echt renaissancemäßigen Wagemut, treu für Romeo gegen Tybald ein. Ebenso selbstverständlich ist es für Romeo, daß er den erschlagenen Freund rächt, obwohl er doch gerade dadurch alles aufs Spiel setzt. Ihre Freundschaft ist ein schönes Beispiel für die reine, männliche Auffassung der Renaissance von der „loyalty".[1] Die „loyalty" ist für sie das oberste Gesetz und bildet die unverrückbare Grundlage ihrer freiwilligen Freundschaft.

Zu der inneren Verbundenheit durch die „loyalty" tritt die freie, ungezwungene Atmosphäre der Renaissance als äußeres Band. Die Wortspiele und Wortschlachten von Proteus und Valentin erleben in gewandterer, gediegenerer Form ihre Auferstehung. Wenn Dryden über Mercutio sagt, daß ihn Shakespeare im 3. Akt habe umbringen müssen, weil er sonst die Tragödie umgebracht hätte, so hat er diesen dadurch treffend gekennzeichnet. Mercutios origineller, nie versagender Witz ist es vornehmlich, der den äußeren Rahmen

1) Deutschbein, Individuum und Kosmos in Sh's Werken. Sh. Jahrbuch. 69. S. 19.

der Freundschaft bestimmt. Seine humorvolle Art zieht Romeo „from the mire, Of — save your reverence — love, wherein thou stickest up to the ears“ (I, 4, 41) ein gutes Stück heraus, und als Romeo durch sein Juliaerlebnis sein eigentliches Selbst gefunden hat, ist er es, der Romeo in übermütigster, geistsprühendster Laune im Wortspiel zu schlagen versucht, — allerdings jetzt den kürzeren zieht (II, 4, 71 ff.). — Benvolio ist nüchterner und trokkener. Das üppige Spiel der Phantasie und die Schlagfertigkeit der beiden anderen gehen ihm ab. Aber er ist drum kein Spaßverderber. Er ist innerlich frei genug, Mercutios Spott gelassen über sich ergehen zu lassen (III, 1, 1 ff.), und ist so ebenfalls Repräsentant echter Renaissancegesellschaft.

Aber trotz der Verbundenheit in gegenseitiger Treue und des äußeren Glanzes überschäumender Renaissancefröhlichkeit zeigen sich tiefe Charakterunterschiede bei den Freunden. Mercutio, in dem die Phantasie übermächtig ist, dessen Bilder und Metaphern von Renaissancesinnlichkeit und Lebensfreude sprühen[2], der im Drang der Erregung neue Ausdrücke prägt[3], neue Redensarten schmiedet[4], der Klang- und Wortspiele witzigster Art erfindet[5], — er ist gegenüber Romeo arm und einseitig. Er hat in unerhört reichem Maße intellektuelle Phantasie (= „esprit“), die Disparates zum ästhetischen Genuß zusammenfügt, und besitzt damit jene Urkraft der Komödie, die das Vergnügen der Renaissancegesellschaft war. Aber tiefes Wollen und ein einheitliches Gefühlszentrum fehlen ihm. Alles trägt bei ihm autistisches Gepräge und hat lediglich subjektive Bedeutsamkeit. Ein Einfühlungsprozeß[6] ist bei ihm nicht vorhanden. Das wird sprachlich unter anderem deutlich in der An-

2) Vergl. Hülsmann, S. 76: „In Mercutios Bildern zeigt sich der edle Spaßmacher, der selbst beim Sterben den Humor nicht verliert. Fast alle Metaphern sind humoristisch, manchmal mit liebenswürdiger Ironie vermischt. Sie verraten konkretes Denken, rasches Kombinieren, einen aufrechten, männlichen Geist und ragen durch Originalität über die Metaphern fast sämtlicher Personen hervor.“

3) z. B. fantasticoe, II, 4, 31 und fishify, II, 4, 40, laut NED Neubildungen an diesen Stellen; fashion-monger, II, 4, 35; (laut NED geprägt von Marston, 1599; Much Ado, V, 1, 94, hat „fashion-monging boys“. Da „Romeo and Juliet“ 1594/5 geschrieben wurde, ist wohl Sh. als Neupräger anzusehen); tuner, II, 4, 31, laut NED in diesem Sinn Neubildung hier.

4) Hülsmann, S. 66: courageous captain of compliment II, 4, 21; to run the wild goose chase II, 4, 77.

5) z. B. to-two III, 1, 15; tale-tail II, 4, 102; to draw on the drawer III, 1, 9; Ro(meo)- roe II, 4, 40; done-dun I, 4, 41.

6) Unter Einfühlung gilt hier die Definition Th. Lipps, Harz a. a. O. S. 3: „Einfühlung ist das unmittelbare Erleben eines inneren Verhaltens oder Tuns in einem Objektiven, mir von außen Gegebenen. Es ist Objektivierung meiner selbst“.

wendung der stärksten Form des Dativus subjektivus[7] und in dem Fehlen des einfühlenden „do".[8] Ausdruck seines bewußten, spielerischen Versetzens in die Dinge, — das aller erlebten Anteilnahme so fern steht, — sind auch der schnelle und häufige Gedankenwechsel und die bunte Fülle der Vorstellungen, äußerlich gekennzeichnet durch den Staccatostil Mercutios. Das Rationale seines Wesens zeigt sich auch in den vielen if(an)- und for-Sätzen, und bezeichnend genug ist, daß gerade Mercutio 6 mal von „wit" redet. Sein Wort- und Phrasenmaterial bleibt völlig in der anschaulich-konkreten Wirklichkeit. Von seelisch gefüllten Abstracta kommen bei ihm nur love und passion vor, die, wo sie gebraucht werden, im abwertenden Sinne stehen. Ebenso wenig kennt Mercutio gefühlsbetonte Adjektiva, während doch Romeos Sprache gerade auffällt durch die gefühls- und wertbetonten Redeteile. Noch die duftige Erzählung von der Feenkönigin Mab ist mehr Ausdruck der Fülle und Weite seiner intellektuellen Phantasie als seines Gefühls. Die Willkür herrscht absolut darin vor; es treibt Mercutio kein innerer Drang.

Am kennzeichnendsten ist Mercutios Bildsprache bezügl. der Begriffe Liebe und Schönheit. Sie macht deutlich, wie sehr ihm Gemütswerte abgehen und enthüllt die niedrige Atmosphäre, in der er sich bewegt, — gerade im Gegensatz zu Romeo. Romeo vergleicht[9] die Liebe zu Rosaline mit Rauch, Feuer, schwerer Last,

---

7) Vergl. Deutschbein, System, S. 283 u. 284: „Dieser Dativ (i. e. Dativ subjektivus) trägt ähnliche Beziehungen, wie sie der Dativus objektivus auf Grund des objektiven Erfahrungsinhalts konstatiert, in den Erfahrungsinhalt erst hinein. Es ist dies der Dativ, den die Grammatiker gewöhnlich als losen (freien) Dativ bezeichnen — Hauptvertreter ist der Dativus commodi, bez. incommodi. — Der Dativus ethicus (Komm mir nur nach Hause) ist die schärfste Form des Dativus subjektivus".

8) Die Arbeit H. Harzs behandelt nur die Prosa Sh.'s. Sie findet bei Romeo nur ein Beispiel, II, 4, 188: „What wilt thou tell her, nurse? Thou dost not mark me". Sie sagt dazu, S. 38/39: „Er sagt in der umschriebenen Verneinung nicht nur etwas Negatives von ihr aus, sondern er meint ihr bestimmtes, positives inneres Verhalten, mit dem er durch negative Einfühlung in Kontakt kommt". Die Beispiele im Blankvers Romeos sind sehr zahlreich z. B. III, 5, 7: „Look, love, what envious streaks Do lace the severing clouds in yonder east". Romeo empfindet, wie diebisch sich die Lichtstreifen freuen, daß sie wie die Wolken so auch ihn jetzt zur Trennung von Julia zwingen. Weitere Beispiele: II, 2, 16 „do entreat"; III, 1, 68: „doth much excuse": I, 1, 205: „I do love"; III, 1, 73: „I do protest". So zahlreich intensives und einfühlendes „do" bei Romeo sind, so selten sind sie bei Mercutio. Ob man bei dem einzigsten Beispiel, III, 1, 50: Consort! What! dost thou make us minstrels? im Sinne Harzs S. 109 von Einfühlung sprechen kann, halte ich für zweifelhaft. Denn M. antizipiert hier durchaus nicht die Antwort. Seine Frage ist vielmehr typisch für seine intellektuelle Wendigkeit.

9) Vergl. Hülsmann, S. 71/72.

mit einem See, der genährt wird von den Tränen Liebender; die Liebe zu Julia bleibt ohne jeden Vergleich, doch hat sie leichte Flügel und ist stärker als Steinwälle. Die Schönheit Julias „hangs upon the cheek of night like a rich jewel in an Ethiop's ear, beauty too rich for use, for earth too dear!" (I, 5, 49); die Schönheit ihrer Wangen beschämt die Sterne; ihre Augen sind wie zwei der schönsten Sterne im Himmel; Julia ist seine „fair sun"; ihr Körper ist ein „holy shrine", den man durch Berühren profaniert (I, 5, 98). — Für Mercutio dagegen existiert der Begriff Schönheit in diesem Sinne nicht. Er sieht die hohe Stirn, die roten Lippen, die geraden Beine der Rosaline, ihre üppigen Hüften und „the demesnes that there adjacent lie" (II, 1, 17 ff.). — Die Liebe hat für ihn mit Gefühl und Geist wenig zu tun. Sie ist für ihn ein „Sumpf".[10] Ebenso wie die Schönheit sieht er auch sie nur konkret-rational. Vergl. „And, to sink in it, should you burden love; Too great oppression for a tender thing" (I, 4, 23); „Prick love for pricking" (I, 4, 27); „love is like a great natural, that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole" (II, 4, 99); II, 1, 37. — Beauty und love, von dem Romeo der Rosaline empfunden im Stil des Petrarkismus, von dem Romeo der Julia als Werte erlebter Wirklichkeit, bleiben Mercutios rationaler, realistischer Veranlagung in gleicher Weise fremd. Wohl erkennt er, daß mit Romeo eine Veränderung vor sich gegangen ist (II, 4, 96), aber er meint, daß sie daher rühre, weil Romeo endlich der „drivelling love" den Abschied gegeben habe. — Romeo weiß um die große Kluft, die ihn von Mercutio trennt. Er entnimmt den Zweideutigkeiten Mercutios nicht unbewußt die bessere Bedeutung und fällt ihm in die Rede, wenn es ihm zu toll wird (I, 4, 96). Klarer aber kann sich sein Urteil über Mercutio nicht ausdrücken als in den Worten: „He jests at scars that never felt a wound" (II, 2, 1). Vergl. dazu II, 4, 156.

Auch Benvolio, obwohl er gegenüber Mercutio mehr Gemütswerte hat und einige Züge mit Romeo teilt, steht letztlich Romeos Leidenschaft verständnislos gegenüber.[11] Verstandesmäßig nüchtern spricht er über die Liebe in demselben Augenblick, wo die überreizte, hoffnungslose Liebesleidenschaft Romeo fast zur Verzweiflung bringt. Vergl. I, 1, 231—234; I, 2, 46—52. Er ist mitfüh-

10) Hülsmann S. 76.

11) Hülsmann S. 78: „Benvolios Metaphern zeigen mehr Ernst als die Mercutios und verraten neben Sinn für die Natur einen urwüchsigen Realismus der Lebensauffassung".

lende Seele; er möchte von Herzen helfen, aber seine ruhige, sachliche, grundgute Veranlagung versagt als Freund Romeos, weil sie nicht tief genug ist. Er ist wie ein Gefäß, das ein bestimmtes Quantum fassen kann, nicht mehr. Romeo durchschaut auch ihn klar, wenn er ihm auf einen seiner gut gemeinten Ratschläge antwortet: „Your plaintain-leaf is excellent for that" (I, 2, 53).

Von Mercutios mutigem Draufgängertum hebt sich Benvolios passive, friedliebende Natur scharf ab (vergl. III, 1 ff.). Mercutio kennt kein Abwägen des Kampfverhältnisses, fragt nicht, ob es recht ist, herauszufordern. Sein ungestümer Lebensdrang und sein Ehrstandpunkt sehen in Benvolios kluger Vorsicht und ängstlicher Behutsamkeit nur Feigheit, geboren aus gefühlsvoller Rücksichtsnahme. Im Gegensatz zu Benvolio entspringt sein Kampf gegen Tybald nicht dem Haß der beiden Häuser und seiner Parteinahme für Romeo, sondern ganz seiner Renaissancenatur, die „will us to wear ourselves and never rest" (Marlowe, Tamberlaine the Great, II, 7). Sie treibt ihn auch in den Tod, den er humorvoll-pathetisch erleidet, wie er sein ganzes Leben geführt hat (III, 1, 96 ff.).

Die Freundschaft zwischen Romeo-Mercutio-Benvolio weist echte und schöne Züge auf. Vornehmlich ist das treue Füreinandereinstehen für sie charakteristisch. Gegenüber Proteus und Valentin sind die Gestalten festumrissener gezeichnet, und wir haben in sich geschlossenere und einheitlichere Charaktere. Von innerer Harmonie und seelischer Bindung in der Freundschaft ist aber wenig zu spüren.

## V. Die Seelenfreundschaft Antonio-Bassanio („The Merchant of Venice") (Sonettfreundschaft; Rosalinde-Celia; Sebastian-Antonio).

Der „Pecorone" Fiorentinos, eine der Hauptquellen Shakespeares zum „Merchant of Venice"[1], weist wie im Ganzen so auch in dem Verhältnis Ansaldo-Gianetto manche Züge auf, die wir bei Antonio und Bassanio wiederfinden. Schon hier finden wir die unergründliche Bereitwilligkeit, sowohl Hab' und Gut wie auch das Leben für den Freund zu opfern, verbunden mit dem Wunsch, den Freund vor dem Tode noch einmal zu sehen. Doch wenn Gianetto sich zunächst fürchtet, nach dem Unglück der ersten Reise zu Ansaldo

1) In der englischen „Gesta Romanorum" (s. Sh. Lib. Vol. I. S. 360) fand Sh. lediglich das Motiv der „drei Kästchen". — Aus „Of a Jew, who would for his Debt have a Pound of Flesh of a Christian" (Sh. Lic. Vol. I. S. 355) entnahm Sh. höchstwahrscheinlich das Pfund-Fleischmotiv.

zurückzukehren und ihn belügt hinsichtlich des Verlustes des Schiffes, und wenn Ansaldo für seine treuen Dienste die Dame bekommt, die Gianetto auf den betäubenden Wein aufmerksam gemacht hatte, so sind das Züge, die wir uns in dem Verhältnis Antonio-Bassanio nicht vorstellen können. Zudem ist das Freundschaftsverhältnis Ansaldo-Gianetto gegründet auf „dem Pietätsverhältnis der Patenschaft" (Delius, S. 26), während wir bei Shakespeare eine Renaissancefreundschaft haben, die auf geistiger Wahlverwandtschaft beruht.

Ergeben sich gegenüber der Quelle wesentliche Abweichungen, die vornehmlich in der Vertiefung und größeren Lebensfülle liegen, so ist andererseits die Beziehung zu den bisher betrachteten Freundschaftspaaren nur gering. Von Valentin führen einige Linien zu Antonio, und stärkere Berührungspunkte bestehen zwischen Mercutio und Bassanio. Aber im wesentlichen ist das innere harmonische Verhältnis in der Freundschaft Antonio-Bassanio ein völlig Neues.

Schon die häufige Betonung der Freundschaft durch Dritte im Stück, die trotz des „Freundschaftsdramas" in dieser Form nicht dramatisch notwendig erscheint, weist auf eine neue Stufe der Freundschaft hin, die vielleicht mit der subjektiven Auffassung des Dichters um diese Zeit auf das engste zusammenhängt. Lorenzo bezeichnet das Verhältnis als „god-like amity" (III, 4, 3); Portia spricht von Antonio als dem „bosom lover of my lord" (III, 4, 17); Gratiano beschreibt in der Scene II, 7 die Abschiedsscene der beiden Freunde, aus der die tiefe Verbundenheit der beiden Freunde mit jedem Wort spricht (II, 8, 35ff.). Lorenzo, der mit Gratiano und Bassanio zusammen Antonio trifft, sagt: „Since you (i. e. Bassanio) 've found Antonio we two will leave you" (I, 1, 69), und Salanio bemerkt: „I think he (i. e. Antonio) only loves the world for him (i. e. Bassanio)", II, 8, 50. Eine gehaltvolle, allgemeinere Charakterisierung der Freundschaft gibt Portia in III, 4. Sie sagt:

> In companions That do converse and waste the time together, Whose souls do bear an equal yoke of love, There must be needs a like proportion Of lineaments, of manners, and of spirit.

Sie bezeugt damit in schöner Weise ihr vornehmes, reifes Wesen und kennzeichnet sich dadurch auch in diesem Punkt als die eigentliche Seele des Stückes. Vergl. auch III, 2, 246.

Dieses Neue, wie es schon in den Aeußerungen Dritter über die Freundschaft deutlich wird, in dem Sinn auszulegen, daß Shake-

speare ein zugkräftiges Stück der Freundschaft habe schreiben wollen, um aus dem Geschmack der Zeit für sich Ruhm und Kapital zu schlagen, hieße meiner Ansicht nach dem Verhältnis Antonio-Bassanio den eigentlichen Ton nehmen, der in ihm schwingt und der das Verhältnis vom Typisch-allgemeinen deutlich abhebt. Sicherlich ist die Freundschaftsschwärmerei der Zeit primär zu berücksichtigen. Shakespeare hätte den „Merchant" ohne den Zeitgeschmack in dieser Form wohl kaum geschrieben, ebenso wenig wie er ohne diese Zeitströmung in ein so persönliches Verhältnis zu Southampton[2] hätte treten können, wovon die Sonette eine so deutliche Sprache reden. Aber Shakespeare hat andererseits weder den „Merchant" noch die Sonette geschrieben, weil sie modern waren. „Scandal-mongers" (Harris, S. 216), die ihre Produkte angeboten haben, hat es ja auch genug gegeben. Es liegen persönliche Erlebnisse zu Grunde; davon zeugt das natürliche und ursprüngliche Empfinden, wie es in den Sonetten Shakespeares gegenüber den meisten der Sonette der Elisabethaner zum Ausdruck kommt. Aber es ist nicht angängig, die persönliche Seite der Sonette herauszukehren, ohne zugleich die Zeitverhältnisse ganz wesentlich zu beachten.[3] Meiner Meinung nach ist bei der zu konstatierenden, festen Durchdringung von persönlichen Erfahrungen eines hochbegabten, feinfühligen Dichters und der Mode der Zeit der Weg zur Autobiographie so gut wie völlig ungangbar.

Die Freundschaft zwischen Antonio und Bassanio beruht auf Sympathie, die sich nach außen als Harmonie zeigt, nicht auf seelischer Gleichheit. Trotz ihres herzlichen Verhältnisses bleiben Antonio und Bassanio Kontrastfiguren, wie gleich ihre ersten Worte im Stück prägnant zeigen. Antonio: „I know not why I am so sad . .", Bassanio: „When shall we laugh? say, when?". Wenn wir bedenken, daß Shakespeare in seinen meisten Werken gerade durch die ersten Worte seiner Gestalten ihren Hauptwesenszug andeutet, so tritt die Bedeutung dieser Worte umso stärker hervor. Von vornherein wird damit der träumerisch-weiche, sanft-melancholische Ton angeschlagen, der Antonio im Verkehr mit Bassanio eigen ist, und Bassanios Frohsinn und unmittelbare Lebensaufgeschlossenheit angedeutet. Aber so sehr Bassanios jugendfrische Natürlichkeit gleich zu Anfang betont wird, sie ist doch stark abgehoben von der jugendlichen Leichtfertigkeit und oberflächlichen

2) Ich schließe mich hier Lee an, S. 126: „The Earl of Southampton, . . . . , is the only patron of Shakespeare . . . ".

3) Vergl. S. Lee.

Geschwätzigkeit Gratianos, der in ähnlichem Kontrastverhältnis zu Bassanio steht, wie dieser zu Antonio. Vergl. Bassanios Urteile über Gratiano in I, 1, 114 ff., und II, 2, 194 ff. Eigentümlicher und prägnanter als in dem ersten Wort Bassanios zeigt sich seine Eigenart in dem ersten Gleichnis, das er bringt (I, 1, 141).[4] In dem „advised watch" des Schulknaben Bassanio finden wir die gleiche, zielbewußte Art, die den reiferen Bassanio nach Belmont führt und ihn Portia gewinnen läßt. Bassanio ist nicht wie Antonio von der Welt durch Reflektion distanziert, sondern steht mit offenem, empfänglichem Sinn sinngebend in ihr. Er ist der klassische Renaissancemensch. Die objektiven Verhältnisse und Umstände stehen in Harmonie zu seinen subjektiven Bedingungen. Nie klafft ein Abstand zwischen ihm und der Welt; denn er weiß und fühlt sich mit der Welt im Einklang. „Es liegt in seinem Innersten ein unfehlbares und nie schwankendes „mettle", das ihn befähigt, alle seine Kräfte harmonisch auszubilden und seiner Um-, Mit- und Inwelt kosmische Gestaltung zu geben". (Deutschbein, Sh. Jb. 69, S. 19). Sein Wille, seine Energie und freie Betätigung sind der Herzschlag, der die Welt durchpulst und ordnet.

Für Antonio hat sich die Welt reduziert auf Bassanio. Vergl. Solanio: „I think he only loves the world for him" (II, 8, 50). Nur um Bassanios willen lebt und handelt Antonio, und alles außerhalb des Gesichtswinkels Bassanio bleibt für ihn sekundär.[5] Wie ist er besorgt um Bassanios Abreise in II, 6, 62 ff.! In seinem Brief an Bassanio (III, 2, 316) erklingt kein Wort des Vorwurfes gegenüber den sorglos in Belmont Genießenden und findet sich kein klagender Hinweis auf die Größe seines Freundschaftsdienstes: Er hat nur den einen Wunsch, Bassanio bei seinem Tode noch einmal zu sehen. Und als der Jude sich nicht erweichen läßt (III, 3, 1 ff.), sagt er: „Pray God, Bassanio come to see me pay his debt, — and then I care not".

Von dieser Freundschaft her gesehen wird auch die anfängliche, unbegründete Traurigkeit Antonios verständlich: Die Liebe Bassanios zu Portia empfindet er als Bedrohung ihrer Freundschaft. Gegenüber der sentimentalen Freundschaftsschwärmerei der Zeit, die die Freundschaft nicht hoch genug über die Liebe erheben kann,

4) Vergl. Sarrazin, Aus Shakespeares Meisterwerkstatt.

5) Vergl. dazu Sonett 75: „Possessing or pursuing no delight save what is had or must from you be took". Sonett 112: You are my all-the-world ... You are so strongly in my purpose bred That all the world besides methinks are dead".

bleibt Shakespeare in der Welt der Wirklichkeit der Dinge. Er erkennt die überlegene Macht der Liebe an und bringt in Portias verständnisvoller Auffassung von der Freundschaft seine Lösung des Konfliktes Freundschaft—Liebe.

Die Reduzierung und einzige Erfahrung der Fülle und Weite des Kosmos in Bassanio macht Antonio zum Menschen reichen Innenlebens, zum Mann der Reflexion. Vergl. den grüblerischen Ton in IV, 1, 114: „I am a tainted wether of the flock . ., you cannot better be employed, Bassanio, than to live still, and write mine epitaph". Vergl. Sonett 37: I in thy abundance am sufficed, and by a part of all thy glory live". Als Antonio für Bassanio nicht mehr wirken k a n n durch die Verkettung der Umstände, verhält er sich völlig passiv und rein duldend (IV, 1, 265 ff.). Seine Gedanken klingen an Sonett 58, Zl. 5 an: „o, let me suffer, being at your beck . ."

Aber auch Bassanio kennt Ueberlegen und Reflektieren. Sein Monolog vor der Kästchenwahl zeigt, wie sehr er nach der inneren Wirklichkeit der Welt sucht. Vergl. Sonett 54, 68, 70. Doch sein überlegender Verstand ist nur eine von seinen reichen Geistesgaben, die in ihrer harmonisch ausgeglichenen Gesamtheit das beglückende Gefühl des Einsseins mit der Welt bewirken. Bassanio ist keineswegs ein passiver Glückspilz, sondern ihm gelingt alles aus überaus glücklicher Disposition aller seiner Naturgaben, die er aktiv und froh einsetzt. Antonio hat diese „grace of God" (II, 2, 165) nicht. Er hebt sich in seiner Einseitigkeit des Gefühlsmäßig-passiven aus dem Seinszusammenhang heraus und muß dafür leiden.

Einige sprachlich-stilistische Eigentümlichkeiten bei Antonio und Bassanio vervollständigen in manchen Punkten die Verschiedenheit ihrer Charaktere. Obwohl Bassanios Sprache, verglichen mit der Romeos, den Ton gemessener Verhaltenheit und Abgetöntheit aufweist, der in feinsinniger Weise nur vor dem Bild der Portia (III, 2, 115) lebhafter wird (vergl. Sarrazin, S. 60), so ist sie doch bedeutend aktiver und bewegter nüanciert als die Antonios. Antonios Abgeklärtheit und sich gleichbleibende seelische Haltung drückt sich in der hohen Zahl von Verben mit durativem Moment aus.[6] Die Durativa sind zum großen Teil Intransitiva, so daß zu-

6) Deutschbein, Handbuch, S. 55: „Keine Schwierigkeiten bestehen bei solchen Verben, die wir als Durative bezeichnen wollen, d. h. solche Verben, die immer ein gewisses Andauern implizieren. Es sind insbesondere Verba, die einen körperlichen Zustand oder eine seelische bzw. geistige Haltung bezeichnen, wie z. B. to admire, to love, to believe etc."

gleich der weniger dynamische Charakter der Sprache Antonios deutlich wird.[7] Spricht der ganz in dem Bewußtsein seiner Kraft und Lebensenergie stehende Bassanio 20 mal von „I" und 6 mal von „you" im Gespräch mit Antonio, so gebraucht Antonio 20 mal „you" und 14 mal „I". Zu Antonios Wesen passen auch seine mehrfachen Konstruktionen von imperativem let me + Inf., Ausdrucksweisen, die Bassanio nicht hat.[8] Wenn Antonio mehrfach von sich in der dritten Person spricht (z. B. IV, 1, 275: „Tell her the process of Antonio's end"), so ist das für ihn ebenso kennzeichnend wie für Bassanio das Fehlen solcher Dämpfung und objektiven Einstellung. Noch in Antonios Abschiedsworten [9] erklingt in seiner wiederholten Hinwendung an Bassanio in Imperativen, die er sonst gar nicht kennt, nicht die Furcht eigener Todesnot, sondern die Sorge und Unruhe um den Freund, der sich nach seinem Tode nicht grämen soll.

Zeigen sich so Antonio und Bassanio als Kontrastfiguren, deren feinste Züge z. T. ihre Sprache offenbart, so wird jedoch die Aufrichtigkeit und Herzlichkeit ihrer Freundschaft dadurch nicht gemindert. Zwar will uns Antonio in seiner Aufopferung für den Freund als der edlere Freund erscheinen und Bassanio in seiner jugendlich-egoistischen Art, die von dem Freunde nimmt, weil er alles zu geben bereit ist, als der unedlere. Die Tiefe ihrer Freundschaft aber zeigt sich gerade in der Paradoxie, daß Antonio an äußerer Hilfsbereitschaft zwar mehr leistet, sie aber in ihren inneren Beziehungen trotzdem beide gleichstehen. Diese innere Beziehung, in der der Maßstab der Absicht gilt, ist ausschlaggebend, nicht die äußeren Wohltatsposten. Bassanio, der ganz im Freudentaumel seines jungen Glücks steht, wird tief ergriffen von der Hiobsbotschaft über Antonio[10] und eilt mit der Erlaubnis Portias, deren tiefes Verständnis für die Freundschaft die Reife ihres Charakters und zugleich Shakespeares Lösung des Problems Freundschaft-Liebe enthüllt, sofort nach Venedig zurück, um Antonio zur Seite zu stehen. Während der ganzen Gerichtsscene spüren wir, daß alles

7) Deutschbein, Stilistik, S. 128: „Das transitive Verbum hat stilistisch den Vorrang vor dem intransitiven, da das erstere dem energischen, dynamischen Charakter des Englischen entspricht, vgl. Quiller Couch (l. c. p. 121): Generally use transitive verbs, that strike their object".

8) Deutschbein, Grammatik, S. 53; § 66: Richtet sich die Aufforderung an eine dritte Person oder schließt der Sprechende sich in die Aufforderung ein, so steht let + Infinitiv.

9) Merchant, IV, 1, 265 ff.

10) Vergl. III. 2. 262—267; 293—297.

Liebesglück wertlos für Bassanio werden würde, wenn es durch den Tod des Freundes erkauft werden sollte. Auch sein Schweigen nach Portias geschickter Wendung des Schicksals (vergl. Gratiano dagegen!) ist ein beredtes Zeugnis seiner tiefen Verbundenheit und zugleich schönstes Zeugnis Shakespearescher Seelenkunst. Ausdruck seiner Freundesverbundenheit ist auch jener Zug, daß er, als er hart verklagt vor Portia steht, Antonio, der ihn veranlaßte, den Ring hinterher zu schicken, nicht der Schuld zeiht. — Antonios und Bassanios mehr empfundene als begriffene Einheit bildet ein Band, das in keiner Weise auf Befriedigung von Wünschen zielt und fern ab jeglichen Maßstabes von Nutzen und Vorteil geknüpft ist, wenngleich dies alles zugleich darin beschlossen liegt. Ihre gegenseitigen Freundschaftsdienste entspringen einem inneren, freudigen Muß, das vor aller bewußten Denkarbeit des Verstandes auf dem unerklärlichen Grunde der Sympathie begründet liegt. Portia drückt dies aus in dem „egal yoke of love", das beide tragen. Diese Liebe hat den Charakter eines Habitus und ist nicht sinnliches Gefühl, das Schwankungen von warmen und kalten Empfindungen unterworfen ist. Gerade in diesem Habitus „love" bildet ihre Freundschaft den Gegensatz zu Shylock, der, nur von Haßgefühlen und materiellen Interessen getrieben, ein Empfinden für solche Beziehung von Mensch zu Mensch nicht kennt. Für Shylock ist der edle, aufopferungsbereite Antonio „a good man" (I, 3, 12). Knapper und zugleich wesenhafter als in diesem Adjektiv, das auch Bassanio, mit dem sich Shylock unterhält, zunächst nicht versteht, kann sich der diametrale Gegensatz zwischen Antonio und Shylock kaum zeigen.[11].

Antonios und Bassanios Freundschaft ist das Erlebnis der Ergänzung zweier Welten, die zueinander gehören und ineinander klingen als Erfüllung heimlicher Sehnsucht. Sie ist Ausdruck des Innewerdens einer Macht, die das individuelle Selbstsein aufhebt in dem lebendigen Gefühl harmonischen Einklangs trotz aller Unterschiede und Verschiedenheiten in Charakter und Schicksal. Sie ist eine Ausprägung der kosmischen Lebensauffassung, von der Shakespeare, wie Prof. Deutschbein überzeugend dargelegt hat, bis 1599 durchdrungen war, und die eines ihrer schönsten Zeugnisse in jenen Worten Lorenzos findet, wo er die Harmonie zweier Menschen in Beziehung setzt zu der Sphärenmusik des Himmels (V, 1, 60—65. Anm. Es ist sehr charakteristisch, daß „quiring" Zl. 62

11) good, kreditfähig.

hier an dieser Stelle eine Neubildung Shakespeares ist. NED sub choir v.).

Mit der Mädchenfreundschaft zwischen Rosalinde und Celia erreichen wir keine neue Phase in der Entwicklung der Freundschaft, wohl aber eine andere Nüancierung gegenüber dem Verhältnis Antonio-Bassanio. Hier wie dort besteht ein Verhältnis, das durch äußere Ereignisse nicht erschüttert werden kann. Wenn Shakespeare gegenüber Lodge Celia aus freiem Antrieb Rosalinde in die Verbannung folgen läßt, so ist das ein feiner, vertiefender Zug, der sicherlich mit Shakespeares subjektiver Auffassung von der Freundschaft um diese Zeit eng verbunden ist. Wie in dem Verhältnis Antonio-Bassanio der eine Freund mehr der gebende, der andere mehr der empfangende war, trotz gleicher innerer Verbundenheit, so auch hier. Rosalinde empfängt Celias sorgende Liebe ohne sich der Stärke und Beständigkeit der ihr gewidmeten Hingebung voll bewußt zu werden. Ohne kaltherzig oder egoistisch zu sein, hat sie nicht die tiefe Empfindsamkeit Celias. Vergl. I, 3, 100; I, 2, 8. Im Unterschied zu Antonio vereint Celia nun aber mit ihrer Liebe zur Freundin gesunden Menschenverstand, der ohne Gefühlsüberschwang mit dem realen Leben auszukommen versucht. Sie fühlt ebenso sehr, wie sie denkt und aktiv handelt, und steht aller Einseitigkeit fern. Immer wieder wird sie bei allen Schwierigkeiten und Sorgen die Stütze Rosalindes. In ihrem übermütigen Renaissanceplauderton ist sie Rosalinde durchaus ebenbürtig. Sie ist damit Freundin im schönsten Sinne und zugleich einer der vollkommensten Charaktere Shakespeares, der vielleicht kaum genügend gewürdigt wird.

In einem Stück, das die Unmöglichkeit der höfischen Sitte wie auch des Schäfertums als Lebensnormen klar beweist, gewinnt die lebendige, natürliche Frische der Freundschaft zwischen Rosalinde und Celia einen besonderen Klang. Rosalinde wie Celia sind ganz ursprünglich und unmittelbar gestaltete Frauenfiguren. Sie stellen gegenüber höfisch-gesellschaftlicher Verbildung und forcierter Betonung von Natürlichkeit das gesunde Lebensprinzip dar. Wir dürfen in dem Gleichgewicht und der Harmonie der Lebenskräfte, die ihre Freundschaft aufweist, des Dichters eigenes Lebensgefühl erkennen, der, trotz Jaques' Melancholie und Worldweariness und Amiens': „Heigh-ho! sing, heigh-ho! unto the green holly: most friendship is feigning, most loving mere folly", den Glauben an die Harmonie von Mensch zu Mensch noch nicht verloren hat.

Das Freundschaftsverhältnis Antonio-Sebastian in „What you will“ und das Mignonverhältnis Orsino-Cesario gehören ebenfalls in diesen Kreis. Inmitten der Fancy-love und der „Falstaffiliale“ (Sir Andrew, Sir Toby, Maria) trägt die Freundesklage Antonios in III, 4, 368 ff. unter den vielen Verwicklungen, an denen dieses reinste Lustspiel Shakespeares so reich ist, allein den Ton echten, tiefen Schmerzes. Bitter klingt es von Antonios Lippen, III, 4, 401:

O, how vile an idol proves this god.
Thou hast, Sebastian, done good feature shame.
In nature there is no blemish but the mind;
None can be called deformed but the unkind:
Virtue is beauty, but the beauteous evil
Are empty trunks o'erflourished by the devil.

Noch aber setzt der „comic spirit“ wieder zu glücklicher Harmonie ineinander, was schon unwiderruflich getrennt schien. Es bleibt beim Spiel, — aber in diesem Spiel vom Freundesbruch schwingt etwas von jener Grundstimmung von Schwermut und Melancholie, die auch an so manchen anderen Stellen des Stückes deutlich wird[12]: ein Ahnen davon, daß jene „sweet harmony“[13] des „Merchant“ (V, 1, 57) nicht selbstverständlich ist.

## VI. Die problematische Freundschaft Brutus-Cassius („Julius Caesar“) I. Teil.

Mit dem Verhältnis Brutus-Cassius erreichen wir eine Stufe in der Entwicklung der Freundschaft, die zu allen bisher betrachteten Freundschaftstypen in Gegensatz steht. Shakespeares Weltanschauung war bis 1599, wo er den „Julius Cäsar“ schrieb, der Kosmismus, d. h. die Weltauffassung, in der die „nature“ als In-, Um- und Mitwelt des Menschen als ein immanentes harmonisches Ganzes verstanden ist, mit dem Menschen als schöpferischem Zentrum. Als eine Ausprägung dieses Kosmismus fanden wir die Freundschaft bisher. Damit ist auch ihre Häufigkeit und selbstverständliche Leichtigkeit in den Stücken bis 1599 erklärt. Wo

12) Delius, S. 34: „Das Pathos, in dem Antonio seiner Entrüstung über die undankbare Verleugnung von seiten des so heißgeliebten, einst aus Todesgefahr von ihm geretteten Freundes Luft macht, scheint aus Shakespeares eigener tiefer Freundschaftsempfindung geschöpft und erinnert an einige ebenso pathetische Stellen in den Sonetten, wo die innere Schlechtigkeit des Freundes mit dessen äußerer Schönheit kontrastiert wird.“

13) Der Ausdruck „harmony“ findet sich in den gesamten Stücken der nun folgenden Hamletperiode nur an zwei Stellen Troilus III, 1, 56 und Hamlet III, 2, 378; aber in keinem Falle mehr in dem Vollsinn wie im „Merchant“.

sich Zerwürfnis in der Freundschaft findet, lag es am „mind". Vergl. „Two Gentlemen" V, 4, 108 ff.:

> Jul. It is the lesser blot, modesty finds,
> Women to change their shapes than men their minds.
> Pro. Than men their minds! 'tis true. O, heaven! were men
> but constant, he were perfect.

und „What you will" III, 4, 403:

> Ant. Thou hast, Sebastian, done good feature shame.
> In nature there is no blemish but the mind.

Dieses „mind" als das Organ der Selbst- und Eigenbestimmung des Menschen wurde, sobald es der objektiv gegebenen Harmonie der „nature" nicht konfirmierte, als etwas Störendes empfunden und negativ abgewertet.

Vom „Julius Cäsar" ab ist die „nature" als Widersacher des Eigenwertes des seelischen Selbst des Menschen bezw. als bedeutungslos gegenüber dem arteigenen Dasein des Individuums erkannt. So stark dies arteigene Dasein des Individuums seine Bedeutsamkeit gewinnt aus der titanischen Potenz, in welcher die physischen und geistigen Energien des Menschen entwickelt erscheinen, seinen letzten Grund hat es in dem allem Uebermenschentum fernstehenden, aber doch irgendwie damit zusammenhängenden Bezugsverhältnis zu einer die Immanenz des Renaissancekosmismus sprengenden transcendenten Welt. Vom „Cäsar" ab kommt den Begriffen und Ausdrücken wie z. B. genius (Cäsar, II, 1, 66), spirit (Cäsar, IV, 3, 281), ghost (Cäsar, V, 5, 17), divinity (Hamlet, V, 2, 9), great power, great transcendence (All's Well, II, 3, 41; Vergl. aber auch die gesamte Scene Zl. 1—44), providence (Cäsar, V, 1, 107; Hamlet, V, 2, 233), skyey influences (M. f. M., III, 1, 9; wobei „skyey" laut NED Neubildung Shakespeares an dieser Stelle ist) wachsende existentielle Bedeutung zu. Brutus, dem 2 mal der Geist des Cäsars erscheint, weiß etwas von der „providence of some higher powers that govern us below" (V, 1, 107). Sein gesamtes Handeln steht unter dem Anspruch seines „conscience" [1], dessen eigentliches Wesen doch wohl verkannt wird, wenn man es als

1) Der Begriff „conscience" in dem existentiellen Sinn des Brutus findet sich im „Cäsar" nicht. Aber das damit Gemeinte ist klar vorhanden und gewinnt an Deutlichkeit, wenn wir etwa vergleichend an den Gehalt des Begriffes „conscience" bei Richard III, denken. Bei Richard III. ist es zwar auch das Organ, wo eine Welt „beyond our thoughts" lautbar wird, (vergl. V, 3, 177 ff.), aber es fehlt der existentielle Charakter. Richard III, schiebt das „conscience" beiseite, wie eins unter anderen Dingen, die seinem Verstande nicht genehm sind (V, 3, 309), etwas, was für Brutus völlig unmöglich ist.

rein immanentes Organ auffaßt. Hamlet hat in seinem „mind", das somit unter diesem neuen Gehalt jetzt positiv neu gewertet wird (vergl. Prof. Deutschbeins Seminarrübung S S. 1933), das Organ, das von der schlechthinnigen Bezogenheit alles menschlichen Seins auf eine transcendente Macht weiß.[2] Besonders aber in den Stücken, die auf den „Hamlet" folgen, wird deutlich, wie sehr sich der endlich-unendliche Kosmos gewandelt hat in ein unendlich-unendliches Universum. Volumnia spricht von den „mysteries which heaven Will not have earth to know" (IV, 2, 36). Die Stellung des Menschen in diesem Universum wird gekennzeichnet durch Gloucesters Worte: „As flies to wanton boys, are we to the gods; They kill us for their sport" (Lear, IV, 1, 36).

Dieser Umbruch in der Shakespeareschen Weltauffassung wird auch deutlich in der Neuerfassung und Umgestaltung, die der Freundschaftsbegriff jetzt erfährt. Was Brutus, der in dieser Freundschaft der „gebende" Teil ist, als Freund „gibt", ist qualitativ verschieden von dem, was wir bei den bisherigen Freundschaftspaaren beobachten konnten. Brutus sorgt nicht in dem Sinn für seinen Freund, — so sehr er dies auch alles tut —, daß er ihm alles Wünschenswerte zukommen läßt, ihm das Leben erleichtert und ihm die Sorgen abnimmt; im Gegenteil, er macht Cassius unter Umständen Sorgen und stellt ihn erst recht in ein sorgenvolles Dasein. Er empfindet auch nicht die Freundschaft als einen persönlichen Genuß, wie etwa Antonio; im Gegenteil, sie kann ihm Schmerzen und Kummer bereiten, die kein Aequivalent in innerer Selbstbefriedigung haben. Brutus steht primär unter dem Anspruch seiner Wertwelt, die über ihn selbst und seinen Freund hinweg erfüllt und gehört sein will. Er weist als erster Charakter Shakespeares dem Affekt- und Gefühlsleben den sekundären Platz zu und stellt darüber das unerschütterliche Prinzip des Ethos.

2) Vom „Hamlet" ab gewinnt der Ausdruck „mind" bei Shakespeare allem Anschein nach eine neue Bedeutung hinzu. Wenn Hamlet bei der Geistererscheinung sagt (I, 2, 184): „My father, methinks I see my father". Hor.: O! where my lord? Ham.: In my m i n d ' s eye, Horatio!, so ist der Sachverhalt wohl kaum richtig wiedergegeben, wenn übersetzt wird: „vor meinem geistigen Auge." Dieses geistige Sehen hätte dann als seinen Gegensatz das körperliche, sinnhafte Sehen. Gemeint ist doch aber wohl hier ein Vermögen, das für die Existenz Hamlets von ausschlaggebender Bedeutung ist, insofern es sich bestimmend und gebieterisch, auch gegen Absicht und Willen Hamlets, bemerkbar macht. — Klarer ist der Gebrauch dieses „mind" im „Macbeth". Macbeth sagt (III, 2, 19 ff.): „Better be with the dead . . . Than on the torture of the m i n d to lie in restless ecstacy". Auch hier handelt es sich um ein geistiges Tastvermögen, das gebieterisch eingreift und die Grenze der Selbst- und Eigenbestimmung des Menschen klar aufreißt.

Von der überragenden sittlichen Größe des Brutus wird die Freundschaft zwischen ihm und Cassius während der ersten 3 Akte im negativen Sinne, im 4. und 5. Akte im positiven Sinne getragen; denn Brutus' Größe ist Stärke und Schwäche zugleich. Stärke ist sie, weil sie seinem Dasein objektiven Sinn verleiht; Schwäche, weil sie ihm vor innerer Weite des Blicks den Blick für das Nahliegende, das Menschlich-allzu-Menschliche hemmt.

Brutus Schwäche ist die Grundlage der Freundschaft zu Cassius in den ersten 3 Akten. Cassius, der hagere Denker und scharfe Beobachter, der das Tun der Menschen durchschaut, der weder Spiele noch Musik liebt und selten lacht (vergl. I, 2, 202 ff.), der Mann der realen Tatsachen, sieht sich in einer Lebenswirklichkeit, die nicht seinen Stempel trägt, sondern den Cäsars. Das erbittert ihn umso mehr, wenn er bedenkt, wer dieser Cäsar ist. Er selbst hat ihn einstmals aus dem Wasser gerettet und hat ihn stöhnen hören wie ein „sick girl" (I, 2, 128). Daß dieser Cäsar, der nichts Besseres ist nach Cassius' Ansicht als er selbst, „should get the start of the majestic world and bear the palm alone" (I, 2, 30), ist ihm unerträglich. Von „Colossus" und „petty men" kann Cassius reden (I, 2, 135) und zeigt damit, wie wahnsinnig ihn Cäsar innerlich beschäftigt. Er erfaßt gar nichts von dem „Another shout", auf das Brutus ihn während seiner Darstellung in I, 2 aufmerksam macht. Seine Gedanken kreisen ganz um Cäsar, und in Cäsar lebt er so sehr, daß er von Cäsars Standpunkt aus sprechen kann von der „narrow world" (I, 2, 134), die er gerade kurz vorher noch als „majestic" bezeichnet hatte.[3] Wohl kann auch Cassius sagen: „I had as lief not be as live to be in awe of such a thing as I myself. I was born free as Caesar" (I, 2, 95), und es schwingt darin das Bewußtsein seiner freien Männerwürde. Aber konstitutiv für seine Stellung zu Caesar ist sein persönlicher Haß und Neid, den seine ehrsüchtige und eifersüchtige Natur nährt, weniger die Empfindung für die Verletzung seiner und der Mitbürger inneren Würde und Unabhängigkeit, die für Brutus allein der Beweggrund sind, der Verschwörung beizutreten. Der Menschenkenner und realpolitische Beurteiler Cassius weiß dabei um die Kluft, die ihn von

3) Bei der Beschreibung des Fiebers, das Cäsar in Spanien hatte, verwendet Cassius auffällig häufig das sogenannte „intensive" „do". (I, 2, 119 ff.). Es steht hier nicht allein zum Ausdruck des Affirmativ-Beschreibenden, sondern es zeigt sich zugleich, wie anschaulich und körperlich sinnhaft Cassius den fieberkranken Cäsar wieder vor sich sieht. Das klare Bild und seine ungeheure Verachtung tragen sich dabei gegenseitig.

Brutus trennt, wie auch Casca ein instinktives Empfinden dafür hat, welche Macht und Stärke Brutus repräsentiert (I, 3, 157). Aber die eigentliche Tiefe des „honourable mettle" des Brutus, von dem er selbst in seinem Monologe (I, 2, 313 ff.) spricht, versteht er nicht. Das beweist nicht nur die Scene I, 2, wo die gesamten Ausführungen Cassius' für Brutus sinnlos und unverständlich bleiben, weil Cassius wie sich selbst so auch Brutus zu den Menschen zählt, die „flesh and blood, and apprehensive"[4] sind (III, 1, 67), sondern zeigt sich auch in dem Erstaunen Cassius' über Brutus in IV, 3. Cassius kann rational Brutus' „honour" abwerten und nach Vorteil und Nutzen schätzen, d. h. denselben Maßstab anlegen, den er für seine „honour" anlegt, aber daß „honour" existentiell zu Brutus' Wesen gehört und so einen völlig anderen Inhalt hat, versteht er nicht, weil in ihm selbst in dieser Hinsicht keine Anlage zur „response"[5] vorhanden ist. Für ihn setzt der Mensch sich selbst Zwecke und Ziele. Der Begabungsgrad und das verschiedene Maß instinktiver Anpassungsfähigkeit bestimmen, ob das Ziel erreicht wird oder nicht. Ein unerbittliches Gesetz, ein „conscience" im Sinne des Brutus, das erfüllt sein will auch gegen persönlichen Nutzen und Vorteil, kennt Cassius nicht.

Wie so von Cassius' Seite letztlich eine Täuschung besteht über den wirklichen Brutus, so hindert Brutus' Weite und Tiefe der Innenschau ihn seinerseits, Cassius in seiner Wirklichkeit klar zu sehen. Brutus geht nicht von der Wirklichkeit aus, sondern von seiner Innenwelt. Cohärenz mit der Außenwelt ist ihm nur möglich durch Vermittlung der sich in seinen Idealen und Werten darstellenden Innenwelt. Diese sind gleichsam magnetische Kerne, die nur Bestimmtes anziehen. So sieht er das Volk Roms, wie es ihm seine Innenwelt spiegelt, d. h. als eine Gemeinschaft, deren einzelnes Glied nur bei Unverletztheit der inneren Würde und Freiheit leben kann.

---

4) Das NED zitiert diese Stelle unter der Bedeutung (apprehensive, sub 4): „Of intelligent beings: in the habit or capable of grasping with the mind, perceptive". Richtiger wäre es, sie unter der Bedeutung (sub 1) zu bringen: „In the habit of seizing, ready to seize or embrace (an offer or an opportunity)". Denn es ist an dieser Stelle nicht die geistige, intellektuelle Fähigkeit des Menschen gemeint, sondern seine Veranlagung der Außenintegration (Prof. Jaensch). Das Gegenwort zu „apprehensive" an dieser Stelle ist „constant", wie es der Zusammenhang auch klar erweist.

5) Vergl. dazu die Ausführungen Prof. Deutschbeins in seinen Shakespeare Vorlesungen, SS. 31: Es besteht eine geheime Wechselbeziehung zwischen Frage und Antwort. Echte Erkenntnis ergibt sich nur, wenn die Frage, die uns von außen her trifft, im Gleichklang mit einem inneren Aufnahmevermögen bei uns steht. Nur Gleiches antwortet Gleichem. Actio und reactio zusammen bilden erst eine vollendete Einheit.

In gleicher Weise hält er das Ethos, das Cassius und den Mitverschworenen das Recht auf Cäsars Tod gibt, für identisch mit dem, das er in seiner eigenen Brust trägt. Er ist überzeugt, daß es Cassius um die Tyrannei, nicht um den Tyrannen geht, um die Idee, nicht um die Erscheinung. Brutus weiß nicht, daß es Cassius weniger darum zu tun ist, den „spirit Caesar's" (II, 1, 169) zu treffen, als Cäsar selbst. Für Brutus liegt hier das sittliche Problem, über das er grundsätzlich und gewissenhaft nachdenkt. — Brutus' Sprache weist gegenüber Cassius dementsprechend vielfach einen gewissen grüblerischen Ton auf. Wie schmerzlich quält ihn in II, 1 die Ungewißheit, welche Absichten Cäsar wirklich habe! Persönliche Beziehungen zu Cäsar und die Tatsache „I have not known him when his affections swayed more than his reason" (II, 1, 20) ringen in ihm mit dem Anspruch, den sein innerstes Wesen und die lange, glanzvolle Tradition der Römerdemokratie stellen.

Die mangelnde Einsicht des Brutus in die Zeitverhältnisse, die nach einem Führer verlangten, und seine eigentümliche Rechtfertigung des Mordes mit einer eventuellen Entwicklung Cäsars [6] wollen uns als Fehler erscheinen. Das erstere war Shakesspeare durch die Quelle gegeben. Das zweite beweist nur, wie lebensnahe und menschlich Shakespeare den Brutus sah. Diese menschliche Nähe Brutus' zeigt sich augenfälliger noch in seinem Verhältnis zu Portia und Lucius und tritt deutlich hervor in dem Höhepunkte der Auseinandersetzung mit Cassius in IV, 3, alles Scenen, die Shakespeare gegenüber seiner Quelle im wesentlichen neu erfindet. Shakespeares Brutus ist kein Abstraktum etwa der stoischen Lehre. Er ist ein Mensch, dessen schönster und edelster Zug ist, daß er sich bemüht, seinem „honourable mettle" (I, 2, 314) in sich treu zu bleiben. (Anm. honourable = der Ehre ergeben. Vergl. Prof. Deutschbein, Vorlesungen W. S. 32/33).

Die Gegensätze der beiden Charaktere sind deutlich, und fortwährend stoßen wir auch auf sie in den ersten drei Akten. So z. B. wenn Cassius Antonius mittöten lassen will bez. ihn nicht reden lassen will oder Brutus keinen Eid für notwendig erachtet. Brutus glaubt der Rhetorik Antonius', weil er „reasons" will, wie er ja auch in seiner Leichenrede „the reasons of Caesar's death" darlegen will. Cassius fühlt instinktiv, daß bei Antonius alles nur Dialektik ist. Sehr charakteristisch für ihre verschiedenen Temperamente ist Scene III,

6) Vergl. II, 1, 12: He would be crowned: How that might change his nature, there's the question.

1, 14—24, wo Cassius' leidenschaftliche Erregung von Brutus' Ruhe sich scharf abhebt. Aber das sind alles nur kleine Schatten, welche die Eintracht nicht stören, umso weniger, da der zielstrebige Cassius aus politischer Klugheit oft bald nachgibt. Vergl. u. a. II, 1, 140—152. Das Schlagwort „liberty" hat ihre bisherigen freundschaftlichen Beziehungen enger gestaltet, und treu stehen sie beide unter dieser Parole zueinander. Erst in Scene IV, 3, wo diese „liberty" nach ihrer materialen Seite hin geklärt wird, indem ihre verschiedene Auffassung von „honour", die die Voraussetzung für die „liberty" bildet, sich enthüllt, zeigt sich der bis dahin verdeckte Abgrund in seiner ganzen Furchtbarkeit. Die Scene IV, 3 offenbart damit tiefsinnig die Folgen der Ermordung Cäsars und bildet so das Gegenstück zu der Scene III, 1.

Zwischen dem 3. und 4. Akt liegen $1^1/_2$ Jahre. Brutus und Cassius, jetzt Schicksalsgenossen geworden, die gegenüber Antonius und Octavius Cäsar ihre gemeinsame Bluttat zu verteidigen haben, sind durch notwendigen Ablauf der Dinge in ein engeres Verhältnis getreten. Beide sind Führer von Heeren, und sie wollen jetzt in gemeinsamer Aktion die Erben Cäsars vernichten. In diesem Augenblick, wo alles auf Einmütigkeit und Zusammenhalten ankommt, reißt Brutus den bisher verschleierten Abgrund zwischen sich und Cassius auf und stellt damit das gesamte Unternehmen gegen Antonius und Octavius in Frage.

Brutus, dessen Wertwelt in ihrem Anspruch auf jederzeitige Botmäßigkeit passende oder unpassende Umstände nicht kennt, hat sofort Lucius Pella verklagt, als er von dessen Bestechungsgeldern gehört hat. Die Bitten Cassius' auf Entlastung haben Brutus nicht umzustimmen vermocht. Lucius berichtet Brutus von dem dementsprechend kühleren Empfang bei Cassius, und Brutus antwortet darauf: „Thou hast described A hot friend cooling: Ever note, Lucius, When love begins to sicken and decay, It uses an enforced ceremony" (IV, 2, 19). Es schwingt in diesen Worten gedämpft schon das ganze Wesen des Brutus der Scene IV, 3.

Cassius' leidenschaftliches Temperament führt ihn ohne längere Begrüßung unmittelbar zur Aeußerung dessen, was in ihm stürmt: „You have done me wrong". Sein Innerstes ist empört über die Rigorosität Brutus' und abrupt entladet es sich. Brutus antwortet erregt aber sachlich: „Wrong I mine enemies? And if not so, how should I wrong a brother?" Diese „sober form" reizt Cassius nur noch mehr. Sie ist es gerade, die er in ihrer Wesenhaftigkeit nicht

verstanden hat, und die er, der weltgewandte Psychologe, deshalb als schöne Fassade auffaßt, hinter der sich Schlimmstes verbirgt. Noch bringt Brutus' Vorschlag der Verlegung der Auseinandersetzung ins Zelt, aus dem staatsmännische Klugheit, mehr aber noch sein feiner Seelenadel spricht, eine gewisse Entspannung. Aber auch gleich im Zelt ist Cassius' Stichwort wieder „wrong". Und doch muß er unter der kalt konstatierenden, unbeirrbaren Haltung des Brutus gleich in seiner nächsten Erwiderung zugeben, daß er anders gehandelt hat als in gewöhnlichen Zeitläuften.

Es zeigt sich hier die Welt des Cassius in ihrer ganzen Nacktheit. Andere Umstände, andere Normen; sich einstellen auf Gegebenes, ausnützen der Situation, Verfolg des eigenen Nutzens: das bestimmt sein Leben. Allerdings auch Brutus sagt: „There is a tide in the affairs of men, Which, taken at the flood, leads on to fortune" (IV, 3, 217), und darin sind sich Brutus und Cassius einig, daß die Entscheidung beim Menschen liegt und nicht im Schicksal. Aber ob die Entscheidung unter dem Anspruch einer im Menschen liegenden Wertwelt oder unter dem Antrieb von Begehrlichkeit erfolgt, das ist das Unterschiedliche zwischen Brutus und Cassius.

Schonungslos geht die Abrechnung des Brutus weiter. Das „itching palm" bringt Cassius in äußerste Erregung. Wie kann man von „itching palm" reden in einer Zeit der Unsicherheit und Kriegsnotwendigkeiten, in denen der Heerführer Gelder haben muß! Aber er, der große Rhetoriker, der nie um Worte verlegen war, beschränkt sich jetzt darauf, in Ausrufen jeweils Brutus' letzte Worte wieder aufzugreifen.[7] Irgend etwas in ihm ist angerührt, was ihn in seinem bisherigen Wesen erschüttern will. Er versteht nicht, was „justice" mit Cäsars Blut und den Bestechungsgeldern zu tun haben soll und kehrt statt dessen, ohne irgendwie auf Brutus' Worte einzugehen, in diesem Augenblick bewußt seine kriegerischen Fähigkeiten und größeren militärischen Erfahrungen hervor. Doch das klingt gleichsam wie ein heimliches Drängen in ihm, das sich schuldig weiß. In seinen nächsten Worten (Zl. 35) treibt ihn dasselbe Gefühl der Selbstbehauptung vor den andrängenden, seine Position erschütternden Gewissensrufen dazu, Brutus zu drohen. Das sprengt Brutus' Selbstbeherrschung. Scharf erklingt sein: „Hear me, for I will speak", und dann bricht Brutus' ganze innere Enttäuschung über Cassius offen heraus. Die antithetische, würdevolle Sprache ist vergessen; stattdessen jagen sich herausfordernde, mit Verachtung gefüllte

7) Vergl. IV, 3, 12ff.: „itching palm", „chastisement", „bay".

Fragesätze und Ausrufe. Der Mensch Brutus zeigt sich in diesem Augenblick in all seiner Schwäche und Größe zugleich. „From this day forth, I'll use you for my mirth, yea, for my laughter, When you are waspish", so weit läßt er sich hinreißen.

Aber nach diesem Höhepunkt äußerster Erregung findet Brutus bald seine leidenschaftslose Haltung wieder. Er ist wieder der sachlich konstatierende Brutus, wenn er dem Cassius, der meint, daß Cäsar sogar es nicht gewagt haben würde, ihn so zu reizen, antwortet: „You durst not so have tempted him" (Zl. 59). Es will scheinen, als ob Brutus für einen Augenblick durch Cassius durchschaue wie durch ein kristallklares Gefäß und er hier den Cassius richte, der im Soliloquy sprach: „Caesar doth bear me hard; but he loves Brutus: If I were Brutus now, and he were Cassius, he should not humour me". Er trifft die „tickling Commodity" (King John, II, 1, 573), die Cassius' innerstes Wesen konstituiert.

Erst jetzt, wo wir keine weiteren Gründe für Brutus' Klagen erwarten, bringt Brutus die ihm persönlich zugefügte Unbill der Geldverweigerung vor. Cäsars „What touches us ourselves shall be last served"( III, 1, 7) bringt auch er edel zum Ausdruck. Cassius streitet auch hier wieder ab, gesteht aber im nächsten Satz durch seinen lächerlichen Grund („a fool that brought my answer back") die Tatsächlichkeit der Ablehnung des Geldes bereits ein. So argumentiert sich schuldig wissende „Welt", die ableugnet unter einem geistigen Vorbehalt.

Wie zeigt sich noch einmal der ganze Cassius in seinen Worten: „A friend should bear his friends infirmities (Zl. 86); a friendly eye could never see such faults" (Zl. 90). Für ihn ist die Freundschaft eine Gemeinschaft, die vornehmlich durch Nutzen und Annehmlichkeit bestimmt ist. Brutus bezeichnet den, der seines Freundes Schwächen um der Freundschaft willen übersieht, kurzer Hand als „flatterer" (91) und kennzeichnet dadurch in schönster Weise seine edle Auffassung von der Freundschaft.

Vor dieser letzten und tiefsten Enthüllung des eigentlichen Wesens des Brutus verstummt endlich Cassius' rechthaberischer, aggressiver Ton. Der lange, verzweiflungsvolle Abwehrkampf gegen den stolzen, gebieterischen und doch Recht habenden Brutus geht zu Ende, weil Cassius endlich spürt, daß seine Waffen dem real-nüchternen Idealismus des Brutus nichts anhaben können. Diese Erkenntnis bedeutet für Cassius, dem die Welt sein ganzes Leben lang ein Kampfplatz war um Güter, auf dem der Klügste und Anpassungs-

fähigste siegt, einen Zusammenbruch schwerster Art. Sein „aweary of the world" ist die Resignation eines Menschen, dem sein Leben zerstört ist durch eine Macht, der er in dieser Form bisher nicht begegnet ist. Bei aller Ungetrübtheit des Blicks für die Folgen der Entzweiung, die sein immer reger Intellekt klar erkennt, gesteht er jetzt, daß er gefehlt hat, und daß er Brutus Geld verweigert hat. Aber es ist ein Bankrotterklären vor Brutus, keine eigentliche Einsicht in die Werte, die er verletzt hat. Cassius hat in sich kein Correlat für Brutus' tatsächliche „honesty", und das verschließt ihm bis zu dem schließlichen Ausbruch unmittelbarsten Gefühls die eigentliche Größe des Brutus. Er bietet Brutus pathetisch-leidenschaftlich sein Leben und meint damit Brutus Genugtuung zu tun. Und Brutus, tief ergriffen von solcher Hingabe, — die, würde sie wörtlich genommen, Cassius jedoch vielleicht am meisten in Erstaunen versetzen würde, — mißversteht die Selbstaufopferung als ehrliche, aufrichtige Einsicht zur Umkehr. Er läßt von seiner starren Haltung ab, — weil er Mensch und Freund ist. Seine Wertwelt, die unabhängig von allem Zufall, aller Willkür und Begehrlichkeit seinem Leben objektiven Sinn verleiht und die in ihrem Anspruch auf jederzeitige Botmäßigkeit „moral holidays" (vergl. Brunner[8]) und Spielen mit Gesetzen und sittlichen Normen ausschließt, lockert sich vor dem Anspruch, den das Leben des Freundes stellt. Brutus ist auch in diesem Augenblick nicht „apprehensive" nach der Art Cassius' und Antonius'. Es findet kein Bruch in ihm statt; aber ein Ahnen und Spüren von aller menschlichen Art überhaupt wird bei ihm deutlich. In seinen Worten: „Sheathe your dagger: Be angry when you will, it shall have scope ff." klingt es wie Zürnen über seine eigene Ergriffenheit, und seine Worte: „When I spoke that, I was ill-tempered too" zeigen völlig deutlich, wie sehr Brutus um seine eigene Befangenheit in der Sphäre des Menschlich-allzu-Menschlichen weiß. Diese Verbindung von menschlicher „gentleness" und „nobleness" mit unerschütterbarer „honesty" macht ihn zur „Oversoul" (vergl. Vorlesung Prof. Deutschbein, S. S. 31) und zum Freund κατ' ἐξοχήν.[9]

8) Brunner, E.: Die Mystik und das Wort. S. 93.

9) Es seien hier die Worte aus Plutarchs „Life of Brutus" (nur hier ist der Freundeskonflikt erwähnt) wieder gegeben, um Shakespeares Verhältnis zu seiner Quelle bezüglich der Gestaltung der Freundschaft zwischen Brutus und Cassius zu beleuchten. — Nachdem Plutarch allgemein von Streitigkeiten zwischen führenden Männern gesprochen hat, fährt er fort, daß auch Brutus und Cassius sich zwecks einer Aussprache in ein Zelt begeben hätten und schreibt dann: „Than they beganne to powre out their complaints one to the other, and grew

Vor dieser Größe des Brutus kann die Welt des Cassius nicht bestehen. Aus seiner halb bewundernden, halb verachtenden Haltung wird grenzenlose Bewunderung, Achtung und Liebe. Er unterwirft sich Brutus jetzt sogar auch gegen sein besseres und erfahrungsreicheres, militärisches Urteil. Er bleibt dabei wie Antonius sagt: „Old Cassius still" (V, 1, 63). Seine Natur kann er nicht verleugnen. Aber etwas von dem reinen Licht des Brutus hat in sein Inneres gestrahlt und hat, wenn auch nicht Umkehr, so doch Ehrfurcht vor der reinen Gesinnung des Brutus bewirkt. Die Abschiedsscene der beiden Freunde in ihrer lyrischen Abgetöntheit (V, 1, 115 ff.), Brutus' Klage über den toten Freund (V, 3, 101ff.), beides zeigt, bis zu welch' schönem, reinem Verhältnis die beiden Freunde, insbesondere Cassius, der gegenüber Plutarch somit stark vertieft ist, gereift sind. Und so kann Brutus gerade auch in Hinsicht auf seinen Freund Cassius, den er in seine Sphäre emporgezogen hat, sagen: „My heart doth joy, that yet in all my life, I found no man but he was true to me" (V, 5, 34). Er, nicht die Welt des Cäsar, ist Sieger geblieben.

## VII. Die problematische Freundschaft Hamlet-Horatio („Hamlet") II. Teil.

Grüblerisch und mühsam ringt sich Brutus alle Entscheidungen ab vor einem Gesetz in ihm. Aber in diesem Gesetz hat er zugleich einen festen, nie wankenden Halt.[1] In Hamlet erscheint gerade dieses bei Brutus so einheitliche „Ich" gespalten. Das bindende Gesetz der Pflicht, das Brutus unwiderstehlich zu Tat und Wirksamkeit drängte, trotz allen Reflektierens, kennt Hamlet nicht. Wohl hat gerade er helle Einsicht in die Werte, die verletzt werden, und das Brutusethos ist auch sein Ethos. Aber sein Handeln ist gelähmt. Der Anspruch, den er in seinem „mind" vernimmt, stellt ihn in

hot and lowde, earnestly accusing one another and at length fell both a weeping." Phaonius löst dann die gespannte Situation. Nach diesem Streit folgt bei Plutarch noch ein zweiter Konflikt, der aber gar nicht weiter ausgeführt wird. — Charakteristisch ist auch, — um diesen Zug unter vielen noch herauszuheben, — daß Shakespeare jene Darstellung der Quelle nicht übernommen hat, wonach Cassius, der „Epikuräer", „did somewhat comfort and quiet Brutus" (der ihm von dem Erscheinen des Geistes erzählt hat), indem er ihm sagt, daß „to say there are such spirits or angels or voices or any power at all to come to us" (S. 148) wäre „a mockerye". Brutus ist bei Shakespeare unabhängig von äußeren Beeinflussungen und steht mit sich und seinem „conscience" allein.

1) Im letzten Grunde ist Brutus daher keine eigentlich tragische Gestalt. Er wird an seiner Wertwelt nicht irre und erlebt keinen Bankrott mit sich selbst. Er unterliegt heroisch im Kampf des Ichs mit der Welt.

einen Kampf, der über die Gewissenszweifel des Brutus hinausführt, weil er an den Grund seiner Existenz rührt. Horatio, Hamlets Freund, weist dagegen den festen, inneren Halt des Brutus auf. So zeigt sich in der nun darzustellenden Freundschaft zwischen Hamlet und Horatio die Wertwelt des Brutus mit ihrer inneren und äußeren „honour" als das einigende Band in der Freundschaft, die sich daher in reinerer und ungetrübterer Harmonie darstellt, als wie wir sie in dem Verhältnis Brutus-Cassius beobachten konnten. In dem Seelenkampf eines Hamlet aber wird die Möglichkeit aller Freundschaft fragwürdig.

Ophelia beschreibt in III, 1, 157 ff. das Wesen Hamlets, bevor die gräßlich schnelle Wiedervermählung seiner Mutter und die Forderung des „Geistes" seine Seele aufwühlte. Hamlet war „The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword; The expectency and rose of the fair state, The glass of fashion and the mould of form" (III. 1. 159). Mit seinem „fellowstudent" (I. 2. 177) Horatio war er während seiner Studienzeit in Wittenberg bemüht gewesen, Sinn und Wesen des Daseins zu finden. Die „truants" (I. 2. 173), die stumpf und blind die Gegebenheiten des Daseins als etwas Unausweichliches hinnahmen und müßig den Tag verbrachten, waren beiden Freunden verhaßt gewesen. Sie waren überzeugt, daß bei einer passiven Geisteshaltung an die Dinge der Welt kein sinnvoller Zusammenhang gefunden wird, sondern daß diesen nur der freie, tätige, schöpferische Geist findet. Und dieser hatte Hamlet die Welt als einen Kosmos erscheinen lassen, dessen Größe und Herrlichkeit er in II. 2 beschreibt: Ein erhabener, zweck- und zielgerichteter Bau, in dem der Mensch das schöpferische Zentrum ist. Und doch fragt Hamlet jetzt, wo seine „prophetic soul" (I. 5. 40) Bestätigung durch den „Geist" erhalten hat, was diese „quintessence of dust" solle. Er weiß sich in seinem „mind" getroffen von dem Anspruch einer Gewalt, die ihn übermächtig erfaßt und alles Bisherige fraglich werden läßt. Besonders ist mit dem Anspruch, den Hamlet vernimmt, der schöpferische Geist, der den Kosmos aus dem Chaos der Mannigfaltigkeiten und des Zufälligen geschaffen hatte, in seinem Lebensnerv getroffen. Die sinngebende Vernunft, die Schöpferfreiheit des Geistes ist gestört und damit die grandiose Zusammenschau von Mensch und Welt in einem Kosmos, der sich künstlerisch wie wissenschaftlich als Notwendigkeit dargestellt hatte, zerbrochen. In die ästhetisch-hypothetische Notwendigkeit des Kosmos ist die kategorische Forderung des „Geistes"

erklungen: „Thou art to revenge“ (I, 5, 7). Die Idee des Kosmos war zeitlos. Die Forderung des „Geistes“ aber will jetzt Antwort, jetzt in konkreter Entscheidung. Unter dem Druck dieser Entscheidung reißt für Hamlet alles Bisherige ab. Er sieht sich auf sein eigentliches, nacktes Sein geworfen und muß in furchtbar-erhabener Dialektik um das Wesen des „mind“ als dem Organ der „response“ [2] des Uebernatürlichen ringen, bevor er dessen Anspruch erfüllen kann.

Vor dieser Entscheidung eines Menschen, der sich in der Wesenheit seiner Existenz fraglich wird und sich auf sich selbst gestellt sieht durch einen Anspruch, müssen konsequenterweise alle Beziehungen zwischen Mensch und Mensch, sei es Liebe oder Freundschaft, aber auch alle sonstigen Bindungen in den Hintergrund treten. Die Freundschaft zu Horatio mag das einzige, tiefe, unwankbare Verbundenheitsgefühl Hamlets bis an sein Ende bleiben, — einen bestimmenden Einfluß auf sein Tun und Denken kann auch Horatio nie und nimmer gewinnen. Die Möglichkeit der Freundschaftsverbindungen von Mensch zu Mensch wird erneut in Frage gestellt, jetzt aber in noch tieferer und erhabenerer, dramatisch allerdings weniger deutlicher Weise als zwischen Brutus und Cassius.

Bevor wir zur eigentlichen Darstellung des Freundschaftsverhältnisses Hamlet-Horatio übergehen, sei ein kurzer Blick auf die von Shakespeare benutzten Quellen gestattet. In Saxos „Amlethus“ finden wir einen „Milchbruder“ Hamlets erwähnt, „in dessen Herzen die Rücksichten der Freundschaft gegen den Gefährten der Kindheit noch nicht ihre Geltung verloren hatten“).[3] Er tritt als Warner und Berater Amleths auf, als man diesen durch Verführung mit einem hübschen Weibe prüfen will, ob er sich verstelle oder tatsächlich wahnsinnig sei. Die Warnungsart dieses „Milchbruders“, der einen Halm an den Schwanz einer Bremse bindet, die Amleth zufliegt, ist merkwürdig und wirkt im Zusammenhang mit dem Gelächter, das Amleth notwendig auf sich zieht, als er von diesem ihm zugeflogenen „Strohträger“ erzählt, als konstruiert. Der „Milchbruder“ wird nur bei dieser einen Gelegenheit erwähnt und gewinnt keine feste Gestalt, wenn auch ein gewisses persönliches Verhältnis zu Amleth angedeutet wird. — In der von Saxo abhängigen Hamletgeschichte der „Histoires tragiques“ von Belleforest, die

2) Vergl. S. 26.
3) Aus der Uebersetzung Moltkes, a. a. O. p. XIII.

Shakespeare höchstwahrscheinlich nicht[4] benutzte, bleibt dieser „Milchbruder" noch blasser und wesenloser als bei Saxo. — Ob der Urhamlet Kyds einen Freund Hamlets aufwies, wissen wir nicht. In seiner „Spanish Tragedy" findet sich dagegen ein Horatio als Freund des Andrea. Daß Shakespeare kaum mehr als den Namen übernommen haben kann, ist deutlich, wenn wir berücksichtigen, daß die eigentliche Freundschaft gar nicht gestaltet ist und wir lediglich hören, daß Horatio für ein stattliches Begräbnis seines von dem Nebenbuhler Don Balthasar erschlagenen Freundes Andrea sorgt und sich als Erinnerung an ihn ein „scarf" (I, 4, 42) mitnimmt. Belimperia, Andreas Geliebte, um deretwillen er erschlagen wurde, will zwar zunächst Horatios „friend" werden wegen seiner treuen Freundschaft zu ihrem Andrea, den es zu rächen gilt. Aber bald verstummt jeder Gedanke an die Freundschaft zwischen Horatio und Andrea, und die Liebe zwischen Belimperia und Horatio behauptet völlig das Feld. —

Nur wenig Anregung kann Shakespeare für die Gestaltung des Freundschaftsverhältnisses Hamlet-Horatio von seinen mutmaßlichen Vorlagen erhalten haben. Stark hat ihn dagegen sicherlich sein Playwrightinstinkt getrieben, in Horatio einen Spiegel des Normalen für Hamlet zu schaffen. Dover-Wilson (a. a. O. S. 235) faßt sein Urteil auch klar dahin zusammen, daß „Horatio . . . is a piece of dramatic structure." Er betont allerdings gegenüber den Ausführungen Bradbys[5], für den „Horatio has no very marked individuality", die menschliche Einheit Horatios und erklärt die mancherlei Diskrepanzen, die Bradby für den Charakter Horatios zusammengestellt hat, mit den „ordinary necessities of the Elizabethan playwright". Daß Horatio kein bloß zweckdienlicher Schemen sondern eine echt shakespearische Gestalt ist, ergibt die nähere Darlegung seiner Freundschaft zu Hamlet.

Die Wiedersehensfreude der beiden Freunde in I, 3 läßt Hamlet für einen Augenblick seine tiefe Empörung über die Mutter und seine verzweifelte, niedergedrückte Stimmung vergessen. Er spürt, daß er in dem ernsten, festen Charakter Horatios eine unerwartete Stütze in seiner trostlosen Lage gefunden hat, und so zögert er nicht, den alten „fellow-student" als seinen guten Freund aufzunehmen (Hor.: The same, my lord, and your poor servant ever. Ham.: Sir, my good friend; I'll change that name with you.

4) Eine englische Uebersetzung erschien 1608; cf. Hamlet, edit. by Ed. Dowden, S. XIII.

5) G. F. Bradby: The Problems of Hamlet.

I, 2, 162). Knapp, bieder, schlicht klingen die Worte Horatios in den Hohn und Spott Hamlets, in den dieser bald wieder verfällt. Ein wenig Schalk liegt in Horatios Antwort: „A truant disposition", wie überhaupt feiner, gediegener Humor sich häufiger bei ihm findet. Vergl. I, 1, 19; III, 2, 295; V, 2, 163. Seine Festigkeit und Unbeeinflußbarkeit zeigt sich schon prägnant in der kurzen Entgegnung auf den Einwand Marcellus' und Bernados (I, 2, 238: „Not when I saw it"), und seine innere Vornehmheit und männliche Bescheidenheit bezeugt er darin, daß er, der in der Gesellschaft von Marcellus und Bernado durch seine geistigen Fähigkeiten und sein Wissen den Mittelpunkt der Unterhaltung bildete, jetzt vor dem Königssohn zurücktritt. Er weiß Hamlets Angebot des „good friend" richtig aufzufassen und weiß, daß Traulichkeit und Wärme auch oder gerade bestehen können, wenn eine gewisse Form gewahrt bleibt. Bis zum Ende überschreitet Horatio die Grenzen des Ich und des prinzlichen Du nicht, und darin, daß er sich aller weichlichen Intimität enthält, Vertrauen nicht mit geschwätziger Vertrauensseligkeit verwechselt, die Eigenart und Besonderheit Hamlets erkennt und ehrfurchtsvoll achtet, wenngleich er sie in ihrer letzten Tiefe nicht versteht, zeigt er seine schönsten Eigenschaften als Freund.

Von dem Geheimnis des „Geistes"[6] muß Hamlet den Freund ausschließen, wie er zuvor (I, 4, 69) über den freundschaftlich besorgten Rat Horatios, dem „Geist" nicht zu folgen, hinweggehen mußte.[7] Hamlets Worte: „My fate cries out (I, 4, 82)", „Still I

6) Ueber das Wesen dieses „Geistes", dessen Realität für die Elisabethaner nach Dover-Wilson außer Frage steht, vergleiche Dover-Wilson: „What happens in Hamlet". (s. Literaturverzeichnis).

7) Dover-Wilson, der in seinem Buch „What happens in Hamlet" das Verhältnis zwischen Hamlet und Horatio als sehr eng und vertraut auffaßt, meint, daß Hamlet Horatio deswegen nicht in das Geheimnis einweihe, weil Marcellus, der auch zugegen ist, „must be prevented from talking about the nights experiences". Er nimmt darum auch ein im Text nicht angegebenes „aside" für die Zeilen 134—140 an, in dem Hamlet den um Marcellus willen notwendig abstoßenden Ton zu entschuldigen sich bemüht und bereit ist, „to tell him something of the truth", eben um „not to offend the only friend he has in the world". So sehr der weitere Verlauf des Stückes, in dem Horatio als mit allen Plänen und Gedanken Hamlets vertraut gemacht erscheint, Dover-Wilson recht zu geben scheint, möchte ich doch hier Schücking („Der Sinn des Hamlet") beipflichten, für den Hamlet in diesem Auftritt so von dem „Geist" gepackt ist und von derartigem Mißtrauen anderen gegenüber erfüllt ist, daß er das Geheimnis schlechterdings nicht preisgeben kann. (Schücking, S. 60/61). Es ist auch nicht recht überzeugend bei Dover-Wilson, daß das gesamte sonderbare Verhalten Hamlets in dieser Scene I, 5 sich erklärt „out of policy", damit „Marcellus to his dying day will believe that he has sworn an oath thrice in the hearing of a powerful fiend and will hold the tongue". An anderer Stelle (Dover-Wilson, a. a. O. S. 91/92) trifft Dover-Wilson das Wesen dieser Scene I, 5 besser.

am called (Zl. 84)" zeigen, wie sehr er sich getroffen fühlt, und während Horatio, der das „swear" des Geistes nicht vernimmt, Hamlets Gebahren „wondrous strange" (I, 5, 164) findet, beweist Hamlets Antwort: „There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy" (I, 5, 166), wie weit er von der philosophisch fundamentierten Grundhaltung seines „fellow-student" bereits entfernt ist.[8]

Horatio, der nicht unter dem Anspruch des „Geistes" steht, bleibt in seiner Welt der „sovereignty of reason" (I, 4, 73). Wie er jetzt die Schwurscene „wondrous strange" findet, so hatte er vorher, als der „Geist" sich ihm zeigte, zwar gesagt: „It harrows me with fear and wonder" (I, 1, 44), hatte aber selbstbewußt und mutig den „Geist" sogleich angesprochen und hatte versucht, die Erscheinung in Beziehung zu geschichtlichen Parallelen zu setzen (I, 1, 113). Dabei ist es so, daß eine jenseitige Welt ganz in dem Blickpunkt seiner Gedanken steht. Vergl. I, 1, 85; I, 1, 55; V, 2, 11. Wie bei ihm Handeln und Denken harmonisch ausgeglichen sind, so ist für ihn, der die richtige Mischung von „blood and reason" hat, auch das Verhältnis von transcendenter Welt und immanenter Wirklichkeit kein Problem. Seine Philosophie hat beides in ein abgeschlossenes Ganzes gefaßt, und gerade dies befähigt ihn, Hamlet immer nahe zu sein. Wenn Hamlet gegen Schluß des Stückes sagen kann: „There is a divinity that shapes our ends" (V, 2, 10) und Horatio darauf antwortet: „That is most certain", so bringt er damit nur seine selbstverständliche Meinung zum Ausdruck. Der Unterschied zu Hamlet liegt darin, daß für Horatio die transcendente Welt nicht persönlich dringend wird, er keinen Anspruch vernimmt. Sie ruht statisch und mehr oder weniger in ein Vernunftskleid gehüllt in ihm. So nahe er Hamlet auch im Laufe des Stückes kommt, im letzten Grunde versteht er dessen Ringen nicht. Seine nüchtern-realistische Entgegnung („There needs no ghost, my lord, come from the grave to tell us this" I, 5, 125) auf Hamlet, der gerade die Forderung des „Geistes" vernommen hat, wirkt für diesen niederschmetternd. Hamlet erkennt urplötzlich, wie unendlich fern er seinem „fellow-student" jetzt steht, und bitter versucht er, sich über seine völlige Einsamkeit mit einer schauspielerischen Geste

8) Ueberzeugend läßt Dover-Wilson schon vorher (I, 5. 136–139) Hamlet einen inneren Abstand zu Horatio empfinden: „The first three lines (i. e. Zl. 136–139) are an intimation to the Protestant „philosopher" Horatio, who does not believe in Purgatory, that the Ghost is associated with Saint Patrick, not the devil".

hinwegzusetzen: „Why, right; you are in the right; And so, without more circumstance at all, I hold it fit that we shake hands and part . . . and for mine own poor part, look you, I'll go pray" (I, 5, 127).

Ohne den Freund, ganz allein auf sich gestellt, ringt Hamlet bis zur Scene III, 2 um den Anspruch, den er in seinem „mind" vernimmt. Sein „reason" bäumt sich immer von neuem dagegen auf. Aber seine Selbstmordgedanken kommen nicht zur Ausführung; nicht weil er zitterte vor der endgültigen Vernichtung, sondern weil er die „dreams" befürchtet, die von neuem Erwachen auf das Einschlafen sprechen. Ophelia gegenüber legt er ein erschütterndes Schuldbekenntnis ab (III, 1, 124 ff.). Darin klingt es von einem so tiefen Sich-Schuldig-Wissen, daß auch hier die Grenzen der „reason" gesprengt scheinen und die Macht eines Unbedingten, von dem Hamlet sich getroffen fühlt, zum Ausdruck kommt. Die Welt des Königs, der Königin, Polonius' und der „Schwämme" durchschaut Hamlet jetzt in ihrer Nichtigkeit und Hohlheit.[9] Aber er bleibt ihnen gegenüber tief wehrlos. Er ist selbst zu sehr innerlich zerrissen.

Aus dieser Verzweiflung heraus ist die Apostrophe an den Freund in III, 2 zu verstehen.[10] Wo alles um ihn wankt und Hamlet hin und her gerissen wird, leuchtet ihm der unbeirrbare, feste Charakter Horatios umso reiner auf. Hamlet erkennt Horatio als den Spiegel, in dem er sich frei und erlöst sehen möchte. In tiefer Erregung, die sprachlich zum Ausdruck kommt in dem „Thou", das Hamlet von jetzt ab verwendet, erkennt er Horatio als den „just man", der die Stöße wie das Streicheln der Fortuna „with equal thanks" hinnimmt und der vor allem das harmonische Verhältnis von „blood and judgement" besitzt, das Hamlet trotz seiner reicheren Natur nicht hat. Ueberaus fein sagt Hamlet: „Thou hast been As one, in suffering all, that suffers nothing". Doch während er Horatio preist, muß er ein „Dost thou hear?" einstreuen; der treue, bescheidene Horatio hat sich abgewandt. — Bis zum Schluß des Stückes hören wir von keinem einzigen Urteil

9) Diese Atmosphäre der Hohlheit und krankhaften Entartung, in die Hamlet sich gestellt sieht, kommt sprachlich-stilistisch zum Ausdruck in der Fülle von Bildern, die von Krankheit, Fäulnis und Vergiftung sprechen. C. Spurgeon und nach ihr W. Clemen (s. Literaturverzeichnis) haben die leitmotivartige Bedeutung dieser Bildsymbolik für das Ganze des „Hamlet" überzeugend dargelegt.

10) Vergl. dazu Dover-Wilson, a. a. O. S. 175/176: „In the exquisite and touching conversation that follows with Horatio, a conversation in which Hamlet carries on and develops the doctrine of μηδέν ἄγαν he is at his very best. It is his one perfectly serene and untroubled moment in the whole of the play".

Horatios über Hamlet, und doch sind wir nicht einen Augenblick in Zweifel über die Tiefe seiner Verbundenheit mit Hamlet. Er reflektiert nicht, wie dieser es tut, über sein Verhältnis zu Hamlet, sondern ist ihm aus tiefem Instinkt der Zuneigung verbunden. Solchen Freund mit festen, inneren Substanzkernen, der durch seine bloße Gegenwart, seine Miene, sein gelegentliches Wort[11] schon Ruhe und Sicherheit um sich verbreitet und voll tiefen, reinen Gemüts ist, wie das auch in der Scene, wo er sich um Ophelia bemüht, deutlich wird, benötigte Hamlet. Horatio erinnert an das Sonett 94 und ist in der Tat der „Damon dear"[12], als den ihn Hamlet in III, 2, 297 bezeichnet.

In Scene III, 2, 312 ff. rechnet Hamlet mit Rosenkranz und Guildenstern ab, zwei Schulfreunden, mit denen er zusammen erzogen worden ist. Die beiden sollten als Kameraden, die immer um Hamlet gewesen sind, wahrlich das Wesen seiner „transformation" spüren; aber sie merken nichts, sie ahnen nicht das Geringste von der inneren Wandlung Hamlets. Als Hamlet durch List die Schuld des Königs erkannt hat, sehen sie in dem Betragen Hamlets nichts anderes als einen peinlichen Bruch der Hofetikette. Sie sind in der Tat „the little cups that can hold so much, no more" (Wilde, De Profundis, S. 114) und bilden in der Konformität ihrer Charaktere von Seichtheit, serviler Höflichkeit und Mittelmäßigkeit und in der Verwischung jegliches Individuellen den direkten Gegensatz zu den Freunden Hamlet und Horatio. Rosenkranz und Guildenstern können nur zu zweien auftreten. Ständig kleben sie aneinander und meinen sich sehr verbunden in ihrer absoluten Gleichheit, in der keiner vor dem anderen etwas Besonderes und Eigentümliches hat.

Hamlets einsamer Leidensweg geht weiter. Er vollzieht den Auftrag des „Geistes" an seine Mutter, tötet den lauschenden Polonius, fährt nach England und entkommt dem sicheren Tode durch raschen Entschluß. Sein Freund Horatio stößt erst wieder zu ihm, als Hamlet aus den Händen der Piraten losgekauft ist. Hamlets Brief an Horatio in dieser Angelegenheit hat dabei enthüllt, wie tief er die Verbundenheit mit Horatio empfindet („He that thou knowest thine, Hamlet"). In der Kirchhofsscene sehen wir die beiden Freunde wieder vereint. Die Verschiedenheit ihrer Naturen wird noch ein-

11) Vergl. das besonnene, humorvolle „Half a share!" und „You might have rimed!" (III, 2, 295 u. 301).

12) Aus Rich. Edwards „Damon and Pythias", ein Stück dessen Zweck die Verherrlichung der selbstlosen und opferwilligen Freundschaft ist.

mal scharf deutlich. Der labile Hamlet, tief beeindruckt von der Kirchhofsatmosphäre und den gefühlsrohen Totengräbern, läßt dem Spiel seiner Gedanken freien Lauf. Wieder steht, wie schon so oft, die Frage nach dem Wesen des Todes vor ihm. Als er von Alexanders „noble dust" redet, der möglicherweise als Spundlochkitt dienen könnte, wirft Horatio ein: „It were to consider too curiously, to consider so". Er repräsentiert wieder das vernünftige Ebenmaß. — Erst nach dem Zwischenfall mit Laertes wegen Ophelia erfährt Horatio von den äußeren Umständen der Schiffsreise. Er ist über die Schlechtigkeit des Königs tief empört und kann sich die abgrundtiefe Gemeinheit kaum vorstellen. Als Hamlet ihm von seinem listigen Anschlag auf Rosenkranz und Guildenstern erzählt, weist sein: „So Rosenkrantz and Guildenstern go to it"(V, 2, 55) in einem leisen, aber deshalb nicht weniger deutlichen Vorwurf auf die Brutalität der Tat hin, und er bezeugt damit, daß seine Freundestreue mit kritikloser Ergebenheit nichts zu tun hat. Hamlets Antwort: „They are not near my conscience" beweist, daß er den Vorwurf verstanden hat. Aber schon längst hatte es ihn getrieben, den kriecherischen Gesellen ihren Lohn zu geben. Jetzt endlich, aus einem Antrieb, bei dem das verstandesmäßige Analysieren ausgeschaltet blieb, hat er gehandelt: „Rashly, — and praised be rashness for it; let us know, Our indiscretion sometimes serves us well When our deepest plots do pall; and that should teach us There's a divinity that shapes our ends, Rough-hew them how we will" (V, 2, 6 ff.). Hamlets „kind of fighting" (V, 2, 4), der Kampf zwischen „reason" und „mind", ist mehr und mehr entschieden. Noch fragt er aber wieder: „Does is not, thinks't thee, stand me now upon, — . ." (V, 2, 63). Horatio redet nicht zu. Er nimmt Hamlet nicht die Verantwortung ab, die ja nur diesem zukommt. Aber er macht auf die Gefährlichkeit der Situation aufmerksam und leistet ihm damit den rechten Freundschaftsdienst (V, 2, 71—72).

Hamlets und Horatios „like proportion of manners and spirits"[13] zeigt sich noch einmal deutlich gegenüber dem glattzüngigen, flachen Hofkavalier Osric. Horatio sagt über ihn: „This lapwing runs away with the shell on his head"; Hamlet: „Thus has he . . . only got the tune of the time, and outward habit of encounter". Wie immer im Gespräch mit seinem Freund Horatio zeigt sich hier der eigentliche Hamlet, frei von allem Schauspielern.

13) The Merchant of Venice, III, 4, 14.

Die neue Bürde, die Hamlet mit dem Duell auf sich nimmt, bedrückt ihn, wenngleich er sich selbst stark macht, als der ehrliche, klarsehende Horatio meint, daß Hamlet die Wette verlieren werde. Auf Hamlets tief persönlichen Ton hin: „Thou wouldst not think how ill all's here about my heart" will Horatio sofort bewirken, daß das Duell nicht stattfindet. Aber Hamlet lehnt das Angebot ab: „We defy augury; there's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come . . : the readiness is all". Der Kampf in Hamlets Seele ist damit entschieden.

Aber dieser Sieg des Transcendenten als das Ergebnis eines verzweifelten, tiefen Ringens Hamlets um die Frage seines Seins weist über die Haltung Horatios hinaus. In Horatios stoischem Gleichmut finden wir eine Geisteshaltung, die, vermöge der Ausgeglichenheit von „blood and judgement", das Naturgeschehen und insbesondere auch den Tod, der Hamlet so sehr beschäftigt, als natürliche Ereignisse hinnimmt, denen nichts Schreckliches und Furchterregendes anhaftet. Für seinen philosophischen Verstand zeigt sich die transcendente Welt in einheitlichem, harmonischem Zusammenhang mit der immanenten Wirklichkeit. Wie er die Geisterscheinung in das Typisch-allgemeine einzugliedern sich bemühte, so will er sich mit aller Gelassenheit und Selbstverständlichkeit den Tod geben, als er seinen Freund sterben sieht. Ein Mysterium, das ihn innerlich aufwühlend bewegt, gibt es für ihn nicht. Hamlet hat in seinem Ringen gerade hiervon etwas gespürt. Er hat persönlich-dringlich erfahren, daß es über alle menschliche Vernunft hinaus eine „divinity" gibt, vor der seine einzig mögliche Haltung nur die der „readiness" sein kann, d. h. ein ständiges, inneres Aufgeschlossensein vor einer Macht, die allem Natürlich-menschlichen zum Trotz ihre eigenen Zwecke und Ziele verfolgt. Er hat die Tatsache erkennen müssen, daß der Mensch nicht über sich verfügt, daß er seine Existenz nicht selbst in der Hand hat, sondern abhängig ist. Das bedeutet nicht fatalistisches Sichergeben noch passives Hinnehmen eines unvermeidlichen Geschehens. Vielmehr hat er in seiner überrationalen Selbstbesinnung, dessen Organ sein „mind" ist, jene Geisteshaltung des Menschen erreicht, der um seine Bedingtheit weiß und in der „readiness" alle seine Kräfte aktiv bereit und geöffnet hält für eine über ihm stehende Macht.

Neben dem Unterschied der beiden Freunde in ihrem Aufgabenkreis und ihren Temperamenten besteht so der Hauptunterschied in ihrer verschiedenen Haltung zu einer transcendenten Welt. Aber

die Aufrichtigkeit und Reinheit ihrer Freundschaft, — so sehr diese auch problematisch ist, — wird dadurch nicht beeinträchtigt. Als der König endlich gefallen ist im Zusammenhang mit der Genugtuung, die Hamlets feines Gewissen Laertes geben zu müssen glaubt, sagt der sterbende Hamlet zu Horatio: „If thou didst ever hold me in thy heart, Absent thee from felicity awhile, . . To tell my story". (Vergl. dazu „wounded name" V, 2, 358). Horatio, der Hamlet in den Tod folgen will, erfüllt die Bitte. Es wird noch einmal prägnant der Grund deutlich, auf dem ihre Freundschaft über alle Unterschiede hinweg sich gründet: Es ist das Brutusethos mit seinem reinen Wert der inneren und äußeren „honour".

In der Darstellung der Freundschaftspaare Brutus-Cassius und Hamlet-Horatio ist deutlich geworden, wie weit Shakespeare von der Periode idealer Einheit in der Freundschaft abgekommen ist. Antonios Haltung, der in seiner Freundschaft zu Bassanio Inhalt und Erfüllung seines Lebens sah, ist unmöglich geworden. Brutus wie Hamlet erkennen sich unter Ansprüchen, die über ihre Freundschaftsbindung notwendig hinausgreifen. Es steht trotz der Tiefe und Reinheit der gegenseitigen Bindung ein Moment der Fremdheit als trennend zwischen ihnen.

## VIII. Die Absenker des Freundschaftsbegriffs in Shakespeares pantragistischer Periode (Coriolan-Menenius; Timon und die Lords).

Was im „Julius Cäsar" sich leise andeutet und im „Hamlet" in anderer Motivierung bereits spürbarer wird, das ist in den weiteren Stücken der pantragistischen Periode völlig offenbar: das Individuum entfremdet sich vollständig seiner Umgebung, und ein gegenseitiges Vertrauensverhältnis, wie wir es als Kernstück der Freundschaft ansehen, wird unmöglich. Fremdschaft, ein wesentliches Element des Barock, nicht Freundschaft, die eine typische Prägung der Renaissance ist, ist das eigentliche Leitmotiv vom „Hamlet" ab bis zum „Timon".

In einer Darstellung der Entwicklung der Freundschaft müssen aber auch die Absenker des Begriffes Freundschaft, wie sie in den auf den „Hamlet" folgenden Werken von Shakespeare gestaltet sind, Behandlung erfahren. Als solche sind die Verhältnisse zwischen Macbeth und Banquo, Antonius und Enobarbus, Coriolan und Menenius anzusehen. Als Abschluß dieser Periode und äußerster Gegenpol zum „Merchant" gehört dann das Verhältnis Timons zu

den Lords hierher, deren Unpersönlichkeit schon treffend in ihrer Bezeichnung als „First Lord", „Second Lord" usw. ausgedrückt ist.

Um die neue Entwicklungsstufe, die der Begriff Freundschaft durchmacht, darzulegen, greifen wir das Verhältnis Coriolan-Menenius als das für diese Periode kennzeichnendste Beispiel heraus. Wir können hier umso eher in gewisser Weise schematisch verfahren, weil in allen eben genannten Verhältnissen eine ähnliche Struktur immer wiederkehrt: Das Scheitern aller tieferen, gegenseitigen Freundschaftsbeziehungen an dem übergroßen, dämonisch-irrationalen Wesen des einen Gliedes der Freundschaft.[1]

Bei Plutarch, Shakespeares Quelle zum „Coriolan", erscheint Menenius nur dort, wo er die Fabel erzählt, und wird im übrigen als der munterste Alte charakterisiert, der je im Senat gesessen habe. Aus diesen wenigen Angaben schuf Shakespeare die lebensvolle Gestalt und sein Verhältnis zu Coriolan.

Menenius nennt sich Coriolans „old father" (V, 2, 75) und fleht bei seinem Bittgang für Rom ihn mit „o, my son, my son" an. Sicher ist der Altersunterschied zwischen Coriolan und Menenius nicht belanglos, aber ausschlaggebend in dem Verhältnis der beiden ist der Unterschied des Geblüts.

Die Dinge nicht zu ernst nehmen, ist Menenius' lächelnder Lebensweisheit Schluß. Oft ist ja nichts anderes nötig, als ein kleines Schnippchen zu schlagen, um alles zu erreichen. Vergl. u. a. III, 2, 70—71. Warum sollte Coriolan nicht ein paar Minuten

1) Wo Shakespeare, wie z. B. im „Troilus", in seiner Quelle eine berühmte Freundschaft vorfindet (Achilles und Patroklus), wird sie von ihm abgewertet. Delius bemerkt dazu, daß „die rein äußerliche, um nicht zu sagen, skurrile Behandlung . . ., sich doch hinlänglich aus der parodistischen Fassung erklärt, in welcher er (i. e. Shakespeare) diesen durch mittelalterliche Legenden ihm vermittelten Stoff dramatisiert hat". Der Hauptgrund liegt aber sicherlich darin, daß die gewaltige Desillusion und die Umwertung seiner bisherigen Anschauungen, die Shakespeare durchmacht, hier auch in der Gestaltung der Freundschaft kraß spürbar wird. Von jener „harmony" des „Merchant" ist Shakespeare jetzt weit entfernt. – Das Verhältnis Antonius' zu Enobarbus scheitert an der irrationalen Gewalt der Liebe Antonius' zu Cleopatra. Enobarbus' verständliche Ueberlegung, daß "the loyalty well held to fools does make our faith mere folly" (III, 11, 42), führt ihn dahin, Antonius, zu dem er über die Lehnstreue hinaus in ein persönliches Verhältnis getreten ist, zu verlassen. Von der eigentlichen Seelengröße Antonius' verspürt er einen Hauch, als er im gegnerischen Lager die Nachricht empfängt: „Antony hath after thee sent all thy treasure, with his bounty overplus". In bitterer Reue stirbt er mit den Worten: „O, Antony! Nobler than my revolt is infamous, Forgive me in thine own particular. . . O, Antony! O, Antony!" (IV, 9, 18). Das Verhältnis Antonius-Enobarbus ist eine echt shakespearische Perle. — Wenn Macbeth in der Bankettscene der Geist des Banquo und nicht der des Königs Duncan erscheint, so wird die Schwere des Freundesverrats dadurch treffend von Shakespeare gekennzeichnet.

lang vor dem Volk sich in einer höflichen und versöhnlichen Maske zeigen? Warum ein klares Ja oder Nein, wenn das Leben viel reibungsloser und heiterer sich gestaltet, wenn man alle Extreme meidet? Seine Philosophie des heiteren Lebensgenusses will mit allem Schwierigen und Lästigen so leicht und schnell wie möglich fertig werden, und der Vorwurf der Tribunen bezüglich seiner Ungründlichkeit in der Behandlung von Streitigkeiten kennzeichnet ihn ausgezeichnet. Vergl. II, 1, 53: „I am . . said to be something imperfect in favouring the first complaint". Sein Stichwort ist „temporize" (IV, 6, 16), und treffend kennzeichnet er sich auch in seinen Worten: „This must be patched with cloth of any colour (III, 1, 252)".

Menenius kennt keine Spannung von Innen- und Außenwelt, zum mindesten ist er davon überzeugt, daß jede eventuelle Spannung sich harmonisieren und neutralisieren läßt. Er kennt auch keinen Mißklang von Verstand und Gefühl, und kein Uebermaß irgendeiner Anlage stört die Geschlossenheit seiner Persönlichkeit, so vorwaltend auch sein Intellekt ist. Von einem Ueberschuß an Unsagbarem bleibt bei ihm nichts zurück. Sein Wesen liegt offen vor uns und nichts ist an ihm, was uns geheimnisvoll bleibt und innerlich erregt.

Hinter Coriolans Wesen spüren wir eine ungestüme Bewegung und Wucht, deren Quelle wir in ihrer Tiefe nicht klar zu erfassen vermögen. Treibt ihn Ruhmsucht, Ehrsucht, Scheu alter Tradition, Liebe zum Vaterland oder politische Ueberzeugung? Es will so scheinen, als ob sich gar keine Motive geben ließen und er der Welt der Zweckmäßigkeit und Zielstrebigkeit enthoben sei. Er überlegt nicht, er bedenkt und berechnet nicht. Auch zu Aufidius geht er nicht aus Ueberlegung. Was ihn zu treiben scheint, ist die dämonische Wucht eines inneren Dranges, das triebhafte Verlangen nach rückhaltloser Entladung eines Gefühls, das irgendwie, fast völlig unbewußt, genährt wird von dem bloßen Dasein der „mutable, rank-scented many" (III, 1, 65). Im Gegensatz zu Menenius spüren wir daher bei ihm nichts Abgeschlossenes, Fertiges, und nie haben wir das Empfinden von Stetigkeit und gleichmäßiger Belebung, von Ruhe und harmonisch-ausgeglichenem Sein bei ihm. Als seinen Zustand erkennen wir vielmehr Erregung und effektvolles Tun, d. h. alles geht bei ihm immer mit leidenschaftlicher Anstrengung vor sich und ist niemals lediglich Aeußerung einer kräftigen, lebendigen Natur. Treffend sprechen Menenius und Volumnia bezüg-

lich Coriolan daher von dem „too rough“ (III, 2, 25), „too noble“ (III, 1, 254), „too absolute“ (III, 2, 39). Sein Lebensgrund wird irgendwie bestimmt von einem Uebermaß, von dem Uebermaß eines Gefühls, das vom stolzen Mannestum und heldischen Sinn her bestimmt erscheint, aber in diesem Uebermaß letztlich unbegreiflich bleibt.

Im Wesen Menenius' liegt es begründet, daß er sich nirgends fremd fühlt. Er spielt bei den Damen den galanten Ritter, hält als eine Art Sprecher der Ratsversammlung eine würdige Eröffnungsrede, erzählt den „masters, my good friends, mine honest neighbours“ (I, 1, 65), die er jedoch ebenso sehr verachtet wie Coriolan, eine geistreiche Fabel, wobei er sich sogar in die Situation des Magens versetzen kann (I, 1, 115), er steht mit den Tribunen in fast gemütlichem Kontakt trotz aller Feindschaft, mit den Wachposten vor dem Lager der Volsker ist er bald in geschwätzigem Plauderton begriffen (V, 2, 1 ff.), eine aufschlußreiche Parallele zu Coriolans gleicher Situation in IV, 5, 1 ff. Menenius hat sich mit der Neueinrichtung der Volksvertreter bald abgefunden, wie er sich auch als erster in den Abschied Coriolans von Rom schickt (IV, 1, 54 ff.) und nach dem Abzuge Coriolans aus Rom bald die Tribunen mit „Hail to you both“ begrüßt. Sein intellektueller Geist mit seiner Anlage der „apprehensiveness“ schafft überall schnell Bindung und Kontakt und bewirkt, daß er sich auf jedes Niveau begeben kann und überall mittun kann. Er ist Vertreter des echten Schauspielertums und Diplomatentums der Renaissance und ist zum Vermittler und „goer-between“ (Troilus, III, 2, 208) wie geschaffen. Dabei gehört er aber durchaus nicht in die Kategorie der „sponges“ (Hamlet, IV, 2, 12). Er weiß vielmehr äußerst geschickt und unverletzend, weil sich alles bei ihm in ein humorvolles Gewand hüllt, immer seine eigene Meinung zum Ausdruck zu bringen. Letztlich ist seine eigentliche Stärke und der Grundzug seines Wesens die Ueberlegenheit seines Verstandes. Als dieser überlegene Verstand ist er, wie in ganz anderer Weise Coriolan, einsam und isoliert, trotz aller „apprehensiveness“, Betriebsamkeit und Fähigkeit der Einfühlung und Anpassung.

Coriolan fehlt von vornherein jede Möglichkeit echt persönlichen Kontaktes mit der ihn umgebenden Welt.[2] Wie ihm ihre

2) Wie unpersönlich er dem „rabble“ gegenüber steht, das eben für ihn in einer völlig heterogenen Sphäre liegt, ist aus seinen Worten deutlich, als Aufidius ihn einen „boy of tears“ schilt: „Measureless liar . . 'tis the first time that ever I was forced to scold“ (V, 5, 103).

Titel und Würden, Ehrungen und Anerkennungen gleichgültig sind[3], so kehrt er ihr ohne Zaudern und ohne Gefühl eines Verlustes mit seinem „I banish you" (III, 3, 121) den Rücken. Er spürt in ihr nur das völlig Andere, uund es ist ausgeschlossen, daß sie seiner Lebenssphäre, in der die Größe der Taten und das eigene verdienstvolle Tun alles bedeuten, irgendetwas zufügen oder fortnehmen könnte. Deshalb macht es ihm auch nichts aus, sich gern und freiwillig dem Oberbefehl Cominius' unterzuordnen (I, 1, 244), und bei der Konsulatswahl spricht er dementsprechend allein von seinem „own desert", das den Beweggrund zu seiner Stimmwerbung bilde, etwas, worüber die Bürger selbstverständlich maßlos erstaunt sind (II, 3, 70). Coriolan will nur das sein, was ihm auf Grund seiner Taten wirklich zukommt. Bitten und Wünschen kennt er nicht.[4] So schwierig es daher für Volumnia und Menenius ist, ihn zu der in seinen Augen ja völlig sinnlosen Stimmwerbung zu bereden, — das Konsulamt müßte ihm ja einfach wie eine reife Frucht in den Schoß fallen, — so furchtbar ist sein Ausbruch, als man ihm das einmal Gegebene wieder entziehen will. Daß sein Wollen und Tun irgendwie unrichtig sein könnte, der Gedanke kommt Coriolan gar nicht. Ihn beherrscht völlig das Bewußtsein, von aller Selbstsucht frei zu sein und nur das Edle zu wollen. — Menenius beherrscht die Welt aus dem überlegenen Spiel seiner vielseitigen Anlagen, in dem der Verstand das Richtungszentrum bildet. Anpassung an Ort und Zeit, vorsichtiges Wägen, kluges Berechnen und Beobachten sind ihm Selbstverständlichkeiten. Coriolan bestimmt die Welt aus der Unbedingtheit seiner Gefühlswelt. Diese hat mit Gefühlen jedoch nichts zu tun. In ihr ist Richtungszentrum das in seiner letzten Tiefe unfaßbare Gefühl der Mannesehre. Das ist auch der Grund, weshalb Coriolan in allen Umständen und Situationen derselbe ist. Vergl. seine Worte, als ihm zornige Erregung vorgeworfen wird: „Were I as patient as the midnight sleep, by Jove, it would be my mind" (III, 1, 84). — Coriolan steht isoliert und entrückt als Willens- und Triebnatur, eine Entrückung und Entfremdung von weitaus erhabenerer Potenz als des Menenius' mehr oder weniger freiwillige Isolierung aus überlegenem Verstand.

---

3) Hier liegt der fundamentale Unterschied auch zu Volumnia, die ihm im übrigen am nächsten kommt.

4) Vergl. II, 3, 120: Better it is to die, better to starve, Than crave the hire which first we do deserve.

Ihre Sprache ist ein getreues Abbild der Verschiedenartigkeit ihres Wesens. Menenius spricht bald Prosa, bald Vers, je nach dem Grad der Erregung oder seinem Gegenüber. Coriolan spricht nur in gebundener Rede. In ihr allein kann seine innere Dynamik und Absolutheit äußere Gestalt finden. Lediglich bei der Werbung, zu der er sich durch Volumnia und Menenius bestimmen läßt, spricht er Prosa: die Verleugnung seines eigentlichen Wesens wird so auch treffend in der Sprache deutlich. Jedoch nur für die Unterhaltung mit den ersten beiden Haufen gelingt ihm der erzwungene Ton schlichter Prosa. Bei der Werbung des 3. Haufen schon erklingt wieder der Blankvers, unruhig, gebieterisch und nachhaltig wuchtig durch die 6malige Wiederholung des „your voices". Noch Menenius' Vers klingt matt und prosaisch, vielleicht mit Ausnahme des Schlusses vom III, 1, wo die ruhige metrische Abfolge abgelöst ist durch das rhythmische Prinzip, das im übrigen kraftvoll und spannungsreich Coriolan zu eigen ist. Aeußerlich kommt dies zum Ausdruck in Coriolans häufiger Inversion, besonders des Objekts. Was ihn am leidenschaftlichsten bewegt, entfährt auch als erstes seinem Munde, unvermittelt, abrupt und explosiv. Vergl. V, 2, 88: „Wife, mother, child, I know not"; IV, 4, 23: „So with me: My birthplace hate I, and my love's upon This enemy town"; V, 3, 16: „A very little I have yielded to; fresh embassies and suits, Nor from the state, nor private friends, hereafter Will I lend ear to"; II, 1, 197: „Ah! my dear, Such eyes the widows in Corioli wear"; cf. II, 3, 135; V, 3, 184. Dabei ist es dann häufig notwendig, daß das Objekt durch ein Pronom wieder aufgenommen werden muß. Vergl. III, 2, 103: „This mould of Marcius, they to dust should grind it"; II, 3, 56.

Alles ist Nerven und Gefühl bei Coriolan, und selten findet sich das ruhige Gleichmaß eines durchdachten Vorstellungsverlaufes, wie er Menenius zu eigen ist.[5] Das Unmittelbare und nervös Gespannte seines Wesens ist deutlich in seinen vielen Ausrufe- und Fragesätzen und den zahlreichen Fluch- und Beschwörungsformeln.[6] Coriolans Fragen sind dabei brüsk und oft herausfordernd, also typische Fragen des subjektiven Denkens.[7] Sie entbehren der Milderungen

5) Vergl. die Urteile Menenius': His heart's his mouth, what his breast forges that his tongue must vent. — He speaks what's in his heart.

6) Auf jeden einfachen Aussagesatz bei Coriolan kommt ein Ausrufe- bezw. Fragesatz. Bei Menenius ist das Verhältnis etwa 3 : 2 (161 : 99). 11 Fluch- und Beschwörungsformeln bei Coriolan stehen bei Menenius 2 gegenüber.

7) Harz, S. 126/127: „Die Frage des subjektiven Denkens wird nicht umschrieben. — Hier bringt der Sprechende besonders auch durch den Tonfall

und Eingangsformeln, die Menenius in der verschiedensten Form fast stets anwendet, weil er sich auf sein Gegenüber einstellt. Vergl. z. B. Coriolans kurze, barsche Frage, als er von dem Stimmungsumschlag des Volkes hört, in III, 1, 27: „What makes this change?" mit Menenius' vorsichtig sich heranpirschender Frage an die Tribunen in II, 1, 24: „Do you two know how you are censured here in the city, I mean of us o'the right-hand file? Do you?" Both.: Why, how we are censured? Men.: Because you talk of pride now, — Will you not be angry?" oder seiner sich höflich einfühlenden Frage an die Damen in II, 1, 110: „Wither do you follow your eyes so fast?"[8] Vergl. ferner Coriolan in III, 1, 88; III, 3, 41 mit Menenius in I, 1, 209; II, 1, 8; V, 1; 8.

Sehr charakteristisch für Coriolan sind auch seine vielen attributiven Gefühlssätze in der Form von Ausrufen und dubitativen Fragesätzen, die Menenius nicht kennt.[9] Sie kennzeichnen am deutlichsten wie unmittelbar leidenschaftlich Coriolans Gefühlswelt ausbricht.

Seine Sprache ist frei von aller Seichtheit und müßigen Geschwätzigkeit, Züge, die sich bei Menenius nur allzu häufig finden. Coriolan ist vielmehr prägnant und herrisch im Ausdruck.[10] Selten gebraucht er definierende oder rein ornamentative Adjektiva oder reiht er mehrere aneinander, wie Menenius. Er hat dagegen häufig Adjektiva, die zwar sehr sinnfällig und konkret-anschaulich sind, aber letztlich doch nicht der Veranschaulichung dienen, sondern nur spontaner Ausdruck einer gewaltigen, innerseelischen Spannung sind. Sie gestalten die Substantiva, bei denen sie stehen, nicht charakteristischer, sondern bezeichnen einen seelischen

---

gleich seine subjektive Stellung zum Sachverhalt zum Ausdruck. Es gehören hierher spezielle und secundäre Funktionen der Frage, bei denen der Sprechende sich in keiner Weise vom Angeredeten affizieren läßt und ihm in selbstbewußter Geschlossenheit gegenüber steht."

8) Harz, S. 136: „Außer durch Höflichkeit ist die Umschreibung hervorgerufen durch „so fast", das Einfühlung voraussetzt."

9) Deutschbein, System, § 22, 3 und § 73. Beispiele: III, 1, 60: Tell me of corn! = Mir wollt ihr von Korn erzählen?!; III, 3, 69: Call me their traitor! = Mich als ihren Verräter bezeichnen?!; I, 1, 187: Trust ye? = Euch vertrauen?!; II, 3, 62: Think upon me!; II, 2, 152: To brag unto them, .!; III, 1, 87: Shall remain!

10) Vergl. dazu u. a. die vielen Imperative und die Häufigkeit des „I will". Coriolan hat 107 Imperative, 29 mal gebraucht er die imperative Konstruktion let + Accusativ, 34 mal hat er „I will". Menenius hat 60 Imperative, 5 mal let + Acc., 16 mal „I will". Das Zeilenverhältnis ist 843:575 für Coriolan. — Vergl. Harz, S. 75 über die subjektive Natur des Imperativs.

Effekt.[11] Daher die Einzigkeit und Ungewöhnlichkeit vieler Verbindungen.[12]

Wo Coriolan Wiederholungen hat, — sie sind bei ihm weitaus seltener als bei Menenius, — wirken sie schwer und nachhaltig wuchtig und bilden das Gegenteil zu dem eilfertigen, hastigen, aber deshalb kraftlosen Wortgetue, das Menenius' Wiederholungen kennzeichnet. Vergl. Coriolan in V, 3, 185: „O my mother! mother! O! You have won a happy victory to Rome; But, for your son, believe it, O! believe it, Most dangerously you have with him prevailed, . .". Menenius in IV, 6, 82: What news? what news? Zl. 85: What's the news? what's the news?; III, 1, 62: Not now, not now.; I, 1, 26: What then? — 'Fore me, this fellow speaks! what then? what then?; III, 1, 36: Be calm, be calm.

Die ungeheure Dynamik und Intensität Coriolans zeigt sich in seiner Sprache ferner in der hohen Zahl von Nomina agentis[13], den intensiven Pluralen[14], den attributiven Substantivverbindungen[15], den Superlativen, den nachgestellten Adjektiven[16], und den vielen statischen Substantiven, die als dynamische Verba verwandt werden.[17] — Trotz des Ueberschwangs des sprachlichen Ausdrucks bei Coriolan ist doch jedes Wort energiegeladen und wesensnotwendig. Es wird auch in seiner Sprache deutlich, wie sehr ihm alles Leichte und Oberflächliche zuwider ist.

Noch die Bilder und Vergleiche sind treffende Anzeichen der

11) Vergl. I, 1, 205: quartered slaves; IV, 5, 97: cankered country; I, 5, 5: cracked drachm; V, 3, 58: hungry beach; III, 1, 65: rank-scented many; I, 1, 201: cobbled shoes.; II, 1, 195: my gracious silence.

12) Folgende Verbindungen sind im NED angegeben: smoking swords, I, 4, 11. Laut NED findet sich 3. H. VI. II, 3, 21 bereits „smoking blood". Die vorliegende Verbindung findet sich zuerst im „Coriolan" an dieser Stelle. — Agued fear, I, 4, 38: Neubildung Sh.'s an dieser Stelle. — Montainous error, II, 3, 127: NED sub 3; in dem übertragenen Sinn hier zuerst. — Woollen vassals, III, 2, 9. Laut NED ist „woollen" als Kennzeichen niedrigen Standes hier von Sh. neu geprägt. — false-faced soothing, I, 9, 44. Laut NED, false sub D. 1. b., findet sich diese Verbindung erstmalig bei Sh. — Multitudinous tongue, III, 1, 156. Laut NED sub 2 in dem Sinn „of or pertaining to the multitude" hier von Sh. neu geprägt.

13) z. B. flier, flatterer, desirer, trier, promisebreaker, follower, defender, banisher; mover (I, 5, 4) in diesem ironischen Sinn und budger (I, 8. 5) sind Neuprägungen an diesen Stellen, laut NED.

14) z. B. V, 3, 85: my rages and revenges; I, 1, 221: their vulgar wisdoms; II, 2, 82: to hear my nothings monstered.

15) z. B. midnight sleep, virgin voice, vagabond exile; bei enemy town (IV, 4, 24) ist im NED Topsell 1607 angegeben mit der Verbindung „enemy beasts". Trotzdem bleibt aber auch hier eine starke stilistische Wirkung.

16) z. B. I, 4, 37: backs red and faces pale; acclamations hyperbolical.

17) to god; to thread; to unroof; to eye; to virgin it (NED sub 18, Neubildung, V, 3, 48); to fool it; to fillip (NED v. 2., im figürlichen Sinn hier, V, 3, 59, neu); to servant (NED sub v. 1. hier, V, 2, 89, neu); to monster (NED sub v. 2); to mountebank (NED sub v. 1. hier, III, 2, 132, zuerst); u. a.

Verschiedenartigkeit der Welt des Coriolan und des Menenius.[18] Sachsphäre- und Bildsphäre[19] sind bei Menenius nicht weit voneinander entfernt. Seine Vergleiche bleiben in der Sphäre des Gewöhnlichen, wenngleich sie oft originell und überraschend witzig sind; es strahlt in ihnen leicht und bewegt die Fülle und Vielheit des Seins wider, wie es ein beobachtender, beschaulicher Geist erkennt, der mit der Gabe heiterer, derb-anschaulicher, humorvoller Wortkunst beschenkt ist. Coriolans Vergleiche atmen Schwere und Anstrengung, so leicht und zwanglos sie ihm auch von den Lippen kommen. Sie, wie seine vielen Metaphern, die ganz besonders charakteristisch für ihn sind, stammen aus Tiefenerregung und sind notwendiger Ausdruck seines ungeheuren Wesens.

Bei Menenius wird gerade auch in seinen Vergleichen und Bildern ein viel stärker intellektuelles Moment deutlich. Der Wunsch nach Mitteilung und die Freude am Mitteilen sind bei ihm wesentliche Faktoren. Es bereitet ihm selbst sicherlich den meisten Genuß, wenn ihm witzige Neuprägungen geglückt sind wie z. B. II, 1, 145: „I would not have been so f i d i u s e d for all the chests in Corioli" oder IV, 6, 118: „You have made fair work, you and your c r a f t s! You 've c r a f t e d fair!" Wie seiner Sprache das Packende und Zwingende fehlt, so fehlt seinem Charakter die vornehme Stärke unbedingten, blutgebundenen Menschentums.

Was Coriolan und Menenius voneinander trennt, ist nicht mehr jener Unterschied der Charaktere, der sich als Stärkung der Dauerhaftigkeit und Innerlichkeit der Freundschaft auswirkte, also ein Ausdruck jenes Lebensgesetzes, daß das Gleiche der Tod alles Lebendigen ist, sondern mit ihnen stoßen wir auf eine Art Harmonie in der Dissonanz, ähnlich jenem barocken Polaritätsverhältnis, das sich in der Freundschaft Michelangelos zu dem Epicuräer Sebastiano del Piombo zeigt[20]: das Erquicken schwerblütiger Menschen an heiterer, leichter Lebenskunst. Ob wir nun dieses kontrastharmonische

18) M e n e n i u s ' V e r g l e i c h e: like fathers, like a gulf, like a lamb, like a bear, like an engine, like a knell, like beasts, like a block, like to a bowl, like a soldier, like an unnatural dam, like graves, like a citizen, infant-like, tinder-like, priest-like fasts. C o r i o l a n s V e r g l e i c h e: like a fawning greyhound in a lash; like an eagle in a dove cote; like a great sea mark; like to a lonely dragon; you curs whose breath I hate a s reek of the rotten fens, whose loves I prize a s the dead carcasses of unburied men (III, 3, 119); as if Olympus to a mole-hill should in supplication nod (V, 3, 30); chaste as the icicle; as an ostler (gewinnt um 1600 die neue Bedeutung „Stallknecht". cf. NED); der einzige Vergleich, der wenig charakteristisch für Coriolan ist, ist „like a dull actor" (V, 3, 40).

19) cf. Deutschbein, Stilistik, S. 87.

20) cf. Mackowski, H: Michelagniolo. 1908.

Verhältnis als eine „innige Freundschaft" bezeichnen dürfen, wie Delius das tut, möchte ich bezweifeln. Sicher ist Delius' Urteil nicht völlig abzuweisen. Es sei hier nur an Menenius' Freude über den Brief Coriolans, an seine Bemühung um Coriolans Konsulamt, an seine beständige Inschutznahme des Freundes und sein fast närrisches Eintreten für ihn (vergl. V, 2, 14ff. und 29—30) und an sein hochherziges Urteil über Coriolan, sowohl vor wie nach der Verbannung erinnert. Von Coriolans Seite her vermögen wir insbesondere aus seinen Worten, die er an den für Rom bittenden Menenius richtet, die Aufrichtigkeit und Tiefe seiner freundschaftlichen Verbundenheit zu erkennen: „That we have been familiar, ingrate forgetfullness shall poison rather than pity note how much" (V, 2, 91). Vergl. auch seine Worte an Aufidius: „This man (i. e. Menenius), Aufidius, was my beloved in Rome: yet thou behold'st" (V, 2, 98) und seinen Abschied vom Freund in IV, 1, 21 und 57. Aber ihre freundschaftliche Verbundenheit entbehrt der Gleichmäßigkeit und Dauer, die die Begleiterscheinungen jedes tiefen gegenseitigen Vertrauens sind. Ihr Verhältnis bricht abrupt ab, als Coriolans Wesen durch den artfremden Pöbel in seiner letzten Tiefe enthüllt wird. Für Menenius bedeutet dies eine Wandlung des Wesens Coriolans, der doch nur seinem Selbst treu blieb. Vergl. Menenius in V, 4, 13: „This Marcius is grown from man to dragon: he has wings; he's more than a creeping thing". Wie er schon vorher geäußert hatte, daß Coriolan und Aufidius „can no more atone, than violentest contrariety (IV, 6, 73)", so zeigt jetzt sein Erstaunen über die „Wandlung" Coriolans, wie wenig er, der im übrigen die Zusammenhänge so rational durchschaut und ein Meister der Menschenkunde ist, das Wesen Coriolans erfaßt hat. — Coriolan wie Menenius stehen sich innerlich fremd gegenüber, und ihre persönliche Verbundenheit hat mit eigentlicher Freundschaft nur wenig gemein.

Das Wesen der Freundschaft, wie es in dieser Schaffensperiode Shakespeares erscheint, ist am besten gekennzeichnet durch Coriolan selbst:

> „O world! thy slippery turns. Friends now fast sworn,
> Whose double bosoms seem to wear one heart,
> Whose hours, whose bed, whose meal and exercise,
> Are still together, who twin, as 'twere, in love unseparable,
> shall within this hour,
> On a dissention of a doit, break out
> To bitterest enmity". (IV, 4, 12 ff.).

Es liegt im Wesen des Menschen jetzt eine Unruhe und Bewegtheit, die jedes stetige, gegenseitige Vertrauen unmöglich macht. Der Mensch ist nicht mehr der schöpferische Former und Gestalter, sondern das Objekt seiner von überstarken, irrationalen Mächten erregten Nerven- und Gefühlswelt. Wenn Volumnia Coriolan schließlich der Dämonie seines Ichseins wieder entreißt und wieder einbringt in die naturgegebene Gemeinschaft, so wird in diesem Sieg des Blutes über die selbstgesetzten Bindungen des Renaissancemenschen als „author of himself" (Coriolan, V, 3, 36[21]) ebenfalls das neue Weltgefühl Shakespeares deutlich. Menenius, als echte Renaissancegestalt, ist davon überzeugt, daß die Mutter ebenso wenig bei Coriolan ausrichten wird, wie er. Wenn er aber bei der Rückkehr Coriolans in die Heimat sagt: „This Volumnia is worth of consuls, senators, patricians, A city full; of tribunes — A sea and land full (V, 4, 56)", so hätte er den Bankrott der Freundschaft getrost hinzusetzen können.

Im „Timon", dem letzten Drama der pantragistischen Periode Shakespeares, besteht von vornherein ein inneres Beziehungs- und Vertrauensverhältnis zwischen Timon und den Lords nicht. Die Freunde bleiben blasse Gestalten, die höchstens durch ihre verschiedene Antwort auf Timons Bitte um Geld eine gewisse unterschiedliche Note erhalten. Sie sind nichts als üble Schmarotzer, deren eigentliches Wesen von Timon nicht erkannt wird, weil ihn kein Wunsch nach aufrichtiger und echter Freundschaft treibt, sondern nur das Bedürfnis nach Menschen, an die er seinen Reichtum und seine Güte verschwenden kann. Die Freunde sind für Timon der mehr oder weniger notwendige äußere Rahmen seiner persönlichen Lebensexistenz. Ohne die „feasts, pomps, and vain-glories", über die sich Apemantus lustig macht (I, 2, 252), könnte er nicht leben. Als er dann in seiner Verblendung von solcher „Freundschaft" etwas erwartet, erkennt er in erschütternder Tiefe den Zwiespalt, der zwischen dem eigentlichen Wesen der Dinge und ihrer äußeren Erscheinung klafft. Darüber zerbricht er.[22]

21) Vergl. den inneren Kampf Coriolans: Let the Volsces Plough Rome, and harrow Italy: I'll never Be such a gosling to obey instinct; but stand, As if a man were author of himself (V, 3, 33—36).

22) Die Bilder, unter denen die falschen Freunde im „Timon" erscheinen, haben zumeist den gleichen Vorwurf: ein Hund, der dem Herrn schmeichlerisch die Hände leckt, um Süßwerk bettelt, und den Rücken kehrt, wenn er erkennt, daß er nichts mehr erhält. Nach C. Spurgeon ist dies das „central image" des „Timon", und dabei zugleich ein „undersong" bei Shakespeare überhaupt. Sie schließt daraus: „No one who reads Shakespeare's words carefully can doubt

Wir haben im „Timon" den seichtesten Absenker des Begriffes Freundschaft, und vielleicht enthüllt nicht gerade zufällig dies sogenannte Freundschaftsdrama einen Tiefpunkt Shakespearescher Weltentfremdetheit und Verbitterung.

## IX. Das konventionelle Freundschaftsmotiv in Shakespeares romantischen Spielen.

Bei dem beständig geführten Vergleich mit den von Shakespeare benutzten Quellen konnten wir bei allen bisher betrachteten Freundschaftspaaren eine Vertiefung und Verinnerlichung, in manchen Fällen sogar eine schöpferische Eigengestaltung der Freundschaft beobachten. In den abschließenden romantischen Spielen Shakespeares spüren wir bezüglich des Freundschaftsmotives nur sehr wenig von persönlicher Gestaltung der Freundschaft durch den Dichter. In „Winter's Tale", dem einzigen Stück, wo in dem Freundschaftsverhältnis der beiden Könige das Freundschaftsmotiv noch einmal echt anklingt, ist die Darstellung der Freundschaft im wesentlichen nur eine dramatische Umschreibung dessen, was Shakespeare in seiner Quelle vorfand. Die feinere Psychologisierung Shakespeares, wenn er gegenüber seiner Quelle die Veränderung im Wesen Leontes von Polixenes selbst bemerken läßt und dafür die Darstellung der Quelle fallen läßt, wonach Egistus (Polixenes) nur schwer durch Franion (Camillo) von seiner guten Meinung über den Freund abzubringen ist[1], ist der einzige größere Unterschied. In der Dramatisierung folgender Worte der Quelle: „howe being children they had past their youth in friendly pastimes" fällt die eigentümliche Ausweitung bei Shakespeare auf (cf. I, 2, 62—85). Sie ist echt shakespearisch, und es will scheinen, als ob persönliche Erinnerungen hineinklängen aus einer längst vergangenen Zeit. Im Ganzen aber fehlt der besondere Ton, der die übrigen Freundschaften kennzeichnet, völlig. Die Freundschaft zeigt sich jetzt als ein Faktor des realen Lebens, den der Dichter ohne besondere Anteilnahme und künstlerische Durchdringung wie selbstverständlich in sein dramatisches Schaffen einbezieht. Sein Interesse liegt jetzt fast einseitig bei der jungen, in überirdische

that he either watched some one, whose friendship he prized, being deceived by fawning flatterers, or that he himself had suffered from a false friend or friends, who for their own ends had drawn out his love while remaining „themselves as stone"." (Spurgeon, S. 13 ff.)

1) Shak. Libr. Vol., S. 29: „that he doubted not Pandosto (= Leontes), sith he was his friend and there had never as yet bene any breach of amity".

Schönheit getauchten Liebe zwischen Florizel und Perdita, wie es in den beiden anderen ihm sicher zuzuschreibenden Werken bei Posthumus-Imogen und Ferdinand-Miranda liegt.

Die Untersuchung der Freundschaft bei Shakespeares hat nicht nur einen starken subjektiven Freundschaftssinn Shakespeares aufweisen können, sondern hat auch eine eigentümliche Abwandlung des Freundschaftsbegriffs gezeigt. In der Weltanschauung des Kosmismus, in der Shakespeare, wie von Prof. Deutschbein überzeugend dargelegt wurde, bis zum „Julius Cäsar" wurzelte, war die Freundschaft ein lebendiger Ausdruck des harmonischen Wechselspiels zwischen Mensch und Mitwelt, am schönsten und reinsten gestaltet von Shakespeare in dem Verhältnis Antonio-Bassanio. Der Umbruch der Weltanschauung Shakespeares, wie er dann im „Cäsar" anhebt und im „Hamlet" sich fortsetzt und vollendet, erfährt einen klaren Ausdruck auch im Freundschaftsmotiv. Das unbedingte gegenseitige Vertrauensverhältnis zweier Menschen wird gestört durch die real erlebte, irrationale Macht des Gewissens, von dessen Existenz der in der Welt des Kosmismus lebende Renaissancemensch nichts weiß und daher weder einen Widerspruch mit sich selbst noch einen Anspruch transzendenter Mächte kennt. Gegenüber dem immanenten Monismus der Renaissance und ihrer Auffassung von der Welt als einem „self-acting whole" wird der transzendente Dualismus das herrschende Prinzip, doch nicht wieder in dem lebensnahen und lebensverbundenen Sinne des Mittelalters, sondern im Sinne des Barocks, das Gott und Welt als absolut Gegensätzliches erlebt. Dieses metaphysische Polaritätsverhältnis kehrt als sich abwandelndes Grundmotiv in allen Lebensäußerungen der Barockzeit wieder. In dem Verhältnis von Mensch zu Mensch wirkt es sich dahin aus, daß eine ungeheure Entfremdung der Menschen untereinander eintritt, trotzdem bezw. weil gerade die Barockzeit das Zeitalter der rauschenden, glänzenden Feste und großen Gesellschaften ist. Das Freundschaftsideal der Renaissance ist abgewertet und Freundschaft wird sogar zu einer rein repräsentativen Angelegenheit wie im „Timon".

# Lebenslauf.

Am 8. 11. 1908 wurde ich als zweiter Sohn des jetzigen Steuerinspektors August Burre in Lübbecke in Westfalen geboren. Von Ostern 1915 bis Ostern 1919 besuchte ich die Volksschule zu Jöllenbeck, Kr. Bielefeld. Ostern 1928 bestand ich an der Oberrealschule zu Bielefeld mein Abitur. Vom S. S. 1928 bis zum W. S. 1929/30 widmete ich mich an der Universität zu Bonn, vom S. S. 31 bis zum W. S. 1933 an der Philipps-Universität zu Marburg dem Studium der Philologie. Ich legte Ergänzungsprüfungen im Lateinischen und Griechischen ab und erwarb das Zeugnis als Turn- und Sportlehrer. Am 14. 12. 1933 bestand ich mein wissenschaftliches Staatsexamen in Englisch und evangelischer Religion als Hauptfächern und legte nach den beiden Vorbereitungsjahren in Bielefeld und Bochum am 18. 2. 1936 an dem Bismarckrealgymnasium zu Dortmund mein Assessorexamen ab. Nach Ableistung einer militärischen Uebung wurde ich in den praktischen Schuldienst einberufen. Seit Ostern 1937 bin ich an der Pestalozzischule zu Unna beschäftigt. Meine mündliche Doktorprüfung bestand ich am 16. 12. 1936.